Des

critiſchen Muſicus an der Spree

erſter Band.

Berlin,
zu finden bey A. Haude und J. C. Spener, Königl. und der Academie der Wiſſenſchaften privil. Buchhändler.
1750.

Ihr. Excellenz

dem

Herrn Grafen

von Rothenburg,

Königl. Preuß. Generallieutenant von der Cavalerie, Obriſten über ein Regiment Dragoner, Rittern des Ordens vom ſchwarzen Adler, Amts-Hauptmann zu Lick, Erb- und Lehns-Herrn auf Rothenburg, Beutnitz, Pohlniſch und Deutſch Netke ꝛc. ꝛc.

Hochgebohrner Graf,
Hochgebietender
Herr Generallieutenant,
Gnädiger Herr,

Vielleicht hätte ich Urſache gehabt, dem critiſchen Muſicus einen nähern Zutritt zu Ew. Excellenz zu verwehren. So ſehr ich auch von Deroſelben Großmuth verſichert bin: ſo ſchüchtern überreiche ich Ihnen ſelbigen. Ich kan mir nichts anders als einen billigen Verweis verſprechen, daß ich eine Zeit, die ich Deroſelben Angelegenheiten alleine

ſchul-

ſchuldig bin, mit einer fremden Arbeit verderbe. Geſetzt, daß mir Ew. Excellenz meiner Offenherzigkeit wegen verzeihen, und meine ungefähren müßigen Augenblicke nicht beſſer als zur Aufnahme einer Kunſt verwendet finden, wovon Sie ſelbſten der gröſte Verehrer ſind: So jaget mir Dero gnädige Nachſicht eine neue Schamröthe ab. Ich kenne die Schwäche gegenwärtiger Verſuche, und wünſchte, Ew. Excellenz etwas vollkommners übergeben zu können. Deroſelben Einſichten in die Tonkunſt ſind den Freunden derſelben bereits bekannt. Bucquet, Guillemant und andere haben ſie längſtens an der Stirne ihrer Wercke beſungen, und das Glück erlaubet mir Dero

feinen Geschmack alle Tage zu bewundern. Bey so gestalten Sachen sehe ich kein ander Mittel, die Verwegenheit dieser Zuschrift einigermaßen zu rechtfertigen, als wenn ich aufrichtig vor aller Welt gestehe, wie ich einmal Gelegenheit gesucht, Ew. Excellenz für so viele bisherige Gnadenbezeigungen öffentlich zu dancken. Wie unglücklich bin ich, daß ich die Triebe meines Herzens nicht mit so vieler Beredsamkeit an den Tag legen kan, als vollkommner Erkenntlichkeit und tiefer Ehrfurcht ich bin

Ew. Excellenz

Potsdam,
den 30. Junius
1750.

unterthänig-gehorsamster
Diener
der Verfasser.

Vorbericht.

Es hat verſchiedne meiner Leſer befremdet, daß dieſes Werck mit dem funfzigſten Stücke aufgehöret hat. Sie haben eine Fortſetzung gewünſchet, und mich theils mündlich, theils ſchriftlich dazu ermuntert. Da ich hieraus nicht undeutlich ſchlieſſen kann, daß meine Blätter hin und wieder geneigt aufgenommen ſeyn müßen, ſo viele Mühe ſich auch einige Anbeter der welſchen Muſe gegeben, ihnen einen

Stoß

Stoß beyzubringen: So ſtatte ich dieſen gütigen Leſern hiefür zuförderſt den ergebenſten Danck ab. Ich erſuche ſie zu gleicher Zeit um Vergebung, daß ich deroſelben Verlangen nicht ſogleich gnugthun können, und verſpreche mir ſelbige deſto eher, je weniger die Urſachen, die dieſes Werck unterbrochen, von meiner Nachläßigkeit herrühren. Diejenigen, denen ich die Ehre habe bekannt zu ſeyn, wiſſen, was für Verrichtungen, die mir zu rühmlich ſind, als daß ich mich ihnen nicht hätte unterziehen ſollen, daran Schuld ſind. Doch ſo unmöglich es mir itzo iſt, dieſe Arbeit ſtückweiſe fortzuſetzen: So leicht kann es geſchehen, daß ich vielleicht in kurzem einen andern Band hiezu mit einmahl liefere, und mich dadurch von meinem Verſprechen losmache. Der vernünftige Leſer beurtheile indeſſen dieſen erſten Band des critiſchen Muſicus an der Spree nach ſeiner Bequemlichkeit. Er wird deſto billiger ſeyn, je gewiſſer es iſt, daß, wo ich von ſeiner Meinung abgehe, daſelbſt vielleicht ein andrer der meinigen ſeyn kan.

Der

Critiſche Muſicus an der Spree.

Erſtes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 4. Martii 1749.

Das Vorurtheil iſt doch allmählich bey uns verſchwunden, als ob die ſchöne Muſick nur in Welſchland zu Hauſe ſey. Die Ehrfurcht gegen die erlauchten Namen in ini und elli verlieret ſich, und die ehemals mit den ſchamhaften Mittelſtimmen beſchäftigten Deutſchen haben ſich bis zum erſten Platz in dem Orcheſtre der Fürſten erhoben. Man giebt den Prahlereyen der Ausländer nicht weiter Gehör, und unſere Copiſten, die ſonſten ſo bemüht waren, die öfters windigen Hirngeſpinſte eines nichts denckenden Italiäners durch die ſauberſten Abſchriften fortzupflantzen, ſtreiten itzo miteinander um die Wette, die Wercke ihrer Landsleute bekandt zu machen.

Vordem wurde vielleicht kein Stück eines beſondern Beyfalls gewürdigt, wofern es nicht aus dem Kiel eines Neapolitaners gefloſſen war; ja, unſere Componiſten waren ſo demüthig, daß ſie, um ihren Symphonien einiges Anſehen zu verſchaffen, ſich der ſchmeichelhaften Empfehlungsworte: nach italiäniſchem Geſchmack, in den Aufſchriften zu bedienen pflegten. Sie bedürfen dieſes Hülfsmittels anitzo nicht mehr, und würde man bey den heutigen aufgeheiterten Zeiten wohl ſchwerlich ſeine Sachen damit an den Mann bringen,

gen, woferne die Güte der Arbeit nicht selbst von der Stärcke des Meisters ein Zeugniß ablegte.

Wir folgen hierinnen den Frantzosen nach. Man untersuchet nicht bey ihnen, ob dieses oder jenes Allegro nach dem italiänischen, sondern ob es in dem guten Geschmack geschrieben ist. Ein unvergleichlicher Leclair oder Mondonville, diese in der Kunst, die Hertzen zu rühren, so erfahrnen Meister, würden gerne die Ehre einem andern überlassen, wenn man ihnen die Beynamen der Frantzösischen Veracini oder Paganelli gäbe; und ein Caviere oder Daquin würde nur drüber lachen, wenn man die ihnen eigene glückliche Art, die Orgel zu schlagen, die Scarlattische betiteln wollte. Die Verfaßer der prächtigen Moteten, die in der Capelle zu Versailles zur Mittagsmesse abgesungen zu werden pflegen, haben noch niemals die Leute zu bereden gesucht, daß man ihre Ausarbeitungen für Copien der welschen Singart halten sollte. Ja, da es gewiß ist, daß die neuern Italiäner gar ofte auszuschweiffen, und sich von den Vorschriften der Natur zu entfernen pflegen, die Frantzosen hingegen weit eifrigere und glücklichere Beobachter derselben sind: so pflegen diese letztern vielmehr einen flatterhaften, und eine feichte Harmonie zum Grunde habenden Gesang, einen italiänischen Gesang zu nennen.

Indem ich dieses sage, so gerathe man nicht auf die Meinung, daß ich ein Feind von dem Ruhme einer Nation sey, welche würcklich Leute erzeuget, die sich durch ausnehmenswürdige Verdienste um die Thonkunst unsterblich gemacht. Man glaube auch nicht, daß ich ein blinder Anbeter der frantzösischen Musick seyn müsse, und ihre Puppenspielertäntze als Meisterstücke betrachte. Ich billige alles, was wahrhaftig schön ist, wenn es auch aus dem Lande der Zobelfänger herstammet. Daß ich aber nicht bekennen sollte, daß die meisten Italiäner das wahre verlassen, daß sie ihrer Einbildung zuviele Freyheit erlauben, daß sie sich gar zu oft vergessen, und ein dunckles Nichts schreiben, daß sie nach einem prächtigen und erhabenen Ausdruck durch einen jähen Fall ins matte und kriechende gerathen, daß sie sich immer wiederholen, und wenn sie einen artigen Einfall erschnapfet, denselben in allen Verwechselungen der Thöne bis zum Eckel gebrauchen, daß sie dasjenige, was sie gedacht, selten durch ordentliche Ziefern auszudrücken wissen, und folglich den Grund ihrer eigenen Harmonie nicht kennen, daß endlich ihre meiste Compositionen unmethodisch und nachläßig aussehen; dieses wird man von mir nicht fordern.

Ich halte dafür, daß, so sehr die Eigenliebe die Welschen bishero verblendet hat, sie nunmehr den Söhnen unsers Vaterlandes Recht wiederfahren

ren lassen müssen. Ich glaube nicht, daß sie die ungelenckigen Notenwürger, womit dasselbe vielleicht ehedessen angefüllet gewesen, einen Violinzwitschrer, einen Flötenheuler, und andere dergleichen Instrumentenhencker für unsere Virtuosen halten sollten. Ich kan mir nicht einbilden, daß sie die Claviers paucker, die weiter nichts als eine schnarrende Murki, einen knasternden Bärentantz, oder etwan eine lahme Bierarie mit einem trommelnden Baße zu radebrechen, gewohnt sind, mit den feurigen Clavizimisten unsers Landes verwechseln werden. Die Wercke des unschätzbaren Händels, eines Mannes, der in den Schulen unsrer Nachkommen ein Vorbild der wahren und unverfälschten Harmonie werden wird, sind ja längstens an dem Ufer der Tyber bekandt, und die gelehrten Bachen, bey denen die tiefste Einsicht in die versteckteſten Geheimnisse der Musick sich durch Erbgangsrecht fortzupflantzen scheinet, und welche durch ihre sinnreichen Thöne das ausgearbeiteste Ohr mit Vernunft zu überraschen, allein berechtigt sind, haben die Welt ja längst überführt, daß das kunstreiche auch disseits der Gebürge hervorzukeimen wisse. Wenn ich allhier einen zierlichen Graupner, einen erfahrnen Walther, einen hurtigen Nichelmann, einen gelehrten Hertel, einen sanften Wolf, nebst dem berühmten Stölzel, und dem gepriesenen Bockemeyer, übergehe; wenn ich auch des durch die lebhaften Einfälle einer flüchtigen Cantate das Ohr noch immer belustigenden, in seinen Quattuors aber unvergleichlichen Telemanns nicht gedencke, und die Vorzüge eines unsterblichen Haßens, eines Mannes, dem die Musen selbst ihre Gedancken mitzutheilen scheinen, verschweige: sollten uns wohl die eifersüchtigen Welschen nicht schon längstens die Graunen, diese durch den feinsten Geschmack, durch die anmuthigsten Wendungen des Gesanges, durch einen unerschöpflichen Witz, und durch die reichste Harmonie ein zartes Gefühl bezaubernden Meister der Kunst, misgegönnet haben? Was soll ich von einem sich nur selber ähnlichen, und durch die schmeichelnden Thöne seiner Flöte die frostigsten Sinnen unvermerkt überschleichenden Quantzen sagen, dessen vollkommne Ausarbeitungen längst den Ausländern zum Muster der Nachahmung dienen, und wie sehr bemühen sich nicht diese, der Meisterstücke der durch die männlichen Züge ihres lieblichen Bogens die Scheelsucht selber fesselnden Benda, habhaft zu werden? Die Kürtze verbietet mir, viele andere namhaft zu machen; von denen ich aber bey anderer Gelegenheit zu reden, das Vergnügen haben werde.

Bey einer so großen Anzahl vortreflicher deutschen Musicorum, dürfte nur die deutsche Sprache durchgängig den Singespielen gewidmet seyn. Es würde ja einem vorgedachten Graun, einem Händel, einem Haßen, ihnen, die in einer fremden Sprache Meisterstücke machen, in ihrer Muttersprache nicht minder gelingen. Denn, daß der Thon unsers Landes nicht so geschickt

zur Musick seyn sollte, als etwann der italiänische oder frantzösische, und daß die Schuld an unserer Muttersprache läge, wenn hin und wieder Misgeburten zum Vorschein kommen: dieses habe ich mir noch nicht einreden lassen. Man schreibe nur natürlich und singbar, ohne gemein und trocken zu werden; angenehm, ohne läppisch; männlich, ohne frech zu seyn; ausdrückend, ohne Zwang, und künstlich, ohne auszuschweiffen. Man höre einmahl auf, zu lärmen, und bestrebe sich etwas mehr der Zärtlichkeit, und suche nicht das Ohr zu betäuben, sondern zu kützeln, und nicht sowohl das Ohr zu kützeln, als die Neigungen zu lenken; man zerre nicht so häuffig die Sylben, und überlasse die unnöthigen Schleiffer den Schattenspielern; man dehne und wiederhole kein Wort, wofern es nicht einen gewissen Umstand characterisiret, oder einen Affect in sich hält, und bringe überhaupt die rauschenden Laufwercke mit etwas mehrer Klugheit an; man betrachte die überflüßigen Zierathen, als ein Ueberbleibsel des Gothischen Geschmacks; man lasse nicht die Stimmen arpeggiren, und schaffe die ungeheuren Sprünge ab, bey deren Anhörung sich mancher einbilden mögte, als ob er sich in einer cabriolirenden Seiltänzerbude befände; man bediene sich der chromatischen Gänge nicht zur Unzeit, und benehme einem unmusicalischen Sänger die Gelegenheit, seine falsche Cadentzen so oft anzubringen, und den Sinn der Worte durch seinen ungleichen meckernden Triller alle Augenblicke zu unterbrechen? man suche endlich vor allen Dingen, die wahre Art und Eigenschaft der deutschen Sprache zu treffen: ich bin versichert, daß die Vorurtheile wider die Unfüglichkeit derselben von sich selbst wegfallen werden.

Mich deucht, daß es einem tüchtigen Componisten nicht sogar schwer fallen sollte, alles dieses in Obacht zu nehmen. Es lieget an nichts, als daß er von einer hohen Hand hiezu angereitzet werde. Denn es ist wohl nicht zu vermuthen, daß, so lange man einer fremden Sprache den Vorzug giebt, die Meister der Kunst aber mehr auf das nöthige, als nützliche zu dencken haben, an der Einrichtung einer deutschen Singeschule gearbeitet werden wird. Es würde bey Veränderung dieser Vorfälle keine Theurung an geschickten Sängern bey uns seyn. Sie würden durch ihre abgeschmackte und unförmliche Auf- und Ablauffung der Intervallen nicht mehr den Gesang zu verstellen suchen, und nichts mehr, als dasjenige, was der Componist zu Papier gebracht, und zwar alles rein und manierlich abzusingen, sich bestreben. Man würde mercken, daß es auf kein rauhes Geschrey ankömmt, und die unbeugsamen Bierkähln, die ieden Thon zu rücken, und mit einem gewaltsamen aus einer fetten Gurgel sich herauswältzenden Hahehihohu zu begleiten pflegen, würden in die Dorfschencken zur Ergötzung der Kirmeßfreunde verwiesen werden.

Es

Es iſt wahr, daß hin und wieder an Oertern, wo man die italiäniſche Singebühne mit einer deutſchen abzuwechſeln pfleat, gar oft ſehr zierliche Stimmen gehöret werden. Es wird auch manche Kirchenmuſick bey uns aufgeführt, wo die Discantiſten nicht allezeit zu wiehern, und die übrigen Sänger etwas ehrbarer, als in dem Aquavitladen, zu iauchzen pflegen. Ja es giebt Kammermuſicken, wo manchesmahl eine artige Sängerinn eine deutſche Cantate mit Vergnügen hören läßt. Allein, da der Geſchmack an deutſchen Singeſpielen noch nicht allgemein iſt, zur Kirchenmuſick aber die Virtuoſen insgemein nicht verſchrieben werden, und nicht ein jeder der Singekunſt befliſſner einem ſanften Kammerconcerte beyzuwohnen, und ſich daraus zu unterrichten, Gelegenheit hat: ſo iſt leicht zu erachten, daß die Anzahl der guten Kählen in Anſehung ſo vieler fertigen Fäuſte in Deutſchland gar geringe ſeyn müſſe. Vielleicht ändert ſich hierinnen einmahl der Geſchmack, und können wir auch alsdenn in dieſem Stück den Ausländern die Spitze bieten.

Die Erfahrung lehret, daß, ſobald man in einem Lande den Wehrt einer Kunſt oder Wiſſenſchaft überhaupt einzuſehen, angefangen: die Theile derſelben auch nach und nach zur Vollkommenheit gedieben ſind. Wie hoch ſchätzen wir aber nicht die Muſick bey uns, und wie wenige finden ſich unter den artigen, und durch einen feinen Geſchmack ſich beſonders unterſcheidenden Perſonen, die nicht wöchentlich ein paarmahl die Lombretiſche mit einem Muſickpulte vertauſchen, und einem wohlklingenden Concerte Gehör geben ſollten. Es giebt ja unter den liebenswürdigen Freunden der Flöte, oder der Violine, die reitzendeſten Exempel einer gantz beſondern Stärcke, und dürften manche mit einem Virtuoſen um den Vorrang ſtreiten. In Anſehung unſers ſchönen Geſchlechts aber haben die zum Scherz geneigten Pariſerinnen durchaus Unrecht, daß ſie glauben, man wieſe daſſelbe zu weiter nichts an, als wie es eine Küchenſchürtze um den Leib binden, und wie man etwann eine Kraftſuppe kochen müſſe. Die häußlichen Angelegenheiten verhindern daſſelbe im geringſten nicht, einen Geſchmack an der Muſick zu finden, und die Mütter ſehen die gründliche Erlernung derſelben als einen weſentlichen Theil einer anſtändigen Erziehung an. Es bilde ſich eine **Cazamajor**, eine **Popliniere**, eine **Tribolet**, eine **Boucon**, und andere, auf ihre Fertigkeit den Flügel zu ſpielen, ja auf ihre Einſichten in die Compoſition, ſo viel ein, wie ſie wollen. Vielleicht könnten wir ihnen Schülerinnen von gleicher Stärcke zeigen, wenn ich die Vollmacht hätte, unterſchiedne namhaft zu machen, deren zierliche Hände die Gewohnheit haben, von Kennern mit Beyfall und Bewunderung gehört zu werden.

Unsere Meister bemühen sich ja um die Wette, unsern lehrbegierigen Damen die Ausübung der Musick leichter zu machen, und wer sich übrigens anjetzo beschweren wollte, daß man ihm gewisse Handgriffe aus thörichter Eifersucht verschwiege: der würde von der täglichen Erfahrung widerleget werden, und etwas scheinbarere Gründe, seine Unwissenheit zu beschönigen, anführen müssen. Denn wer kennet nicht die Schriften eines Belesenheit und Erfahrung verbindenden Heinichens, eines arbeitsamen Spießens, eines mit dem glücklichsten Erfolge lehrenden Sorgens, eines für den Wachsthum der Musick mit einer mehr als patriotischen Gesinnung eifernden vielwissenden Mattheſons, eines um die Herstellung des gesitteten und reinen Ausdrucks in der Sprache der Thonkünstler ungemein verdienten gründlichen Scheibens, eines muntern Furens, und seines geschickten Uebersetzers, des vernünftigen Nizlers: vieler andern zu geschweigen. Wie mancher, der die Thonkunst bloß zu seinem Vergnügen treibet, entziehet nicht über dieses einige Augenblicke seinen übrigen Verrichtungen, um dieselben einer gesunden Prüfung musicalischer Wahrheiten aufzuopfern, und die Schwürigkeiten in Ausübung derselben aus dem Wege zu räumen?

Ich weiß nicht, ob ich mir die Freyheit nehmen darf, nach den glücklichen Bemühungen so vieler Methodisten und Kunstrichter, mit dieser Schrift ans Licht zu treten. Folgende Umstände haben mich zu deren Ausfertigung veranlasset. Es giebt eine Art von hartnäckigen Köpfen, die, wenn sie nicht im Augenblick eine Sache zu fassen im Stande sind, sogleich ihrem Meister, der sie unterrichtet, zu Leibe wollen. Diesem bürden sie die Schuld ihrer dunckeln Begriffe auf. Sie halten seine Lectiones für sibyllinische Rätzel, und glauben, daß es nicht möglich sey, aus seinem Vortrage, den sie für unordentlich und verwirrt ausgeben, einigen Nutzen zu ziehen. Es wollen dieselben alles aufs deutlichste auseinander gesetzet haben, und öfters eine Sache nicht ohne Beweis annehmen. Es kann seyn, daß es hin und wieder solche delphische Lehrmeister giebt, die ihre Schüler in beständiger Ungewißheit lassen. Dem sey aber wie ihm wolle, ich habe nicht Lust, mich in fremde Händel zu mischen, sondern berichte nur den geneigten Leser, daß ich für diese mit beständiger Gewissensangst bey ihren Zweifeln sich quälende Personen gegenwärtige Arbeit bestimmet habe. Ich werde mich an ihre Stelle setzen, und mich nach ihrer Denckungsart bequemen. Ich werde das Amt eines Wiederhohlers über mich nehmen, die ihnen aufgegebenen Lectionen durch neue Wendungen begreiflicher zu machen, die nöthigen Erklärungen hinzuzufügen, hin und wieder Erinnerungen zu geben, ihre Einwürfe zu widerlegen, und die aus Misverstand gefaßten Vorurtheile zu heben, suchen. Ich werde sie auf die ersten Grundsätze der musicalischen Grammatick zurücke führen, und ihnen die

Wis-

Wiſſenſchaft der Harmonie und des Generalbaſſes in einer ungezwungnen ſyſtematiſchen Ordnung beyzubringen, mich beſtreben. Nach den Regeln dieſer Wiſſenſchaft werden wir nachhero die Wercke unterſchiedner einheimiſchen und fremden Auctoren zu beurtheilen, Gelegenheit nehmen. Wir werden den gegründten Freyheiten einiger glückſichen neuern Köpfe beſtändig Recht ſprechen; allein, zu gleicher Zeit die unvernünftigen Ausſchweiffungen der frechen Setzkunſt bekriegen; und, ſo eifrig wir uns wider die nach dem Alterthum ſchmeckenden Vorurtheile ſträuben werden, doch allezeit dasjenige, worinn es klug und gründlich gedacht, zu rechtfertigen und beyzubehalten ſuchen. Wir werden bey allem dieſen die Kennzeichen des ſchönen und heßlichen in der Schreibart wahrnehmen lehren, einige Vorſchriften zur Ausbreitung des guten Geſchmacks entwerfen, und endlich allerhand die practiſche Muſick erleichternden Handgriffe beybringen.

Es wird mir aber ſehr ſchwer fallen, dieſes alles aus meinem Gehirne zu nehmen. Man wird mir, auſſer der Einkleidung der Wahrheiten, ſehr wenig zu dancken haben. Die Auctores, die ich geplündert, oder, (nach der Sprache der Höflichkeit,) deren Gedancken zu den meinigen Anlaß gegeben, werde ich ſchon, wenn es Zeit iſt, anzuzeigen wiſſen. Ich muß aber auch bekennen, daß ich aus den mit vernünftigen und geſchickten Virtuoſen in unterſchiednen Ländern gepflogenen Unterredungen nicht wenig Licht über einige Puncte bekommen habe. Man ſiehet, daß ich aufrichtig handele, und mich darinnen von denjenigen ſcharfſinnigen Geiſtern unterſcheide, die alle ihre vermeinten Geheimniſſe ihrem eigenen Nachſinnen zu dancken haben, und niemahls einer fremden Erfindung etwas ſchuldig ſind.

Uebrigens werde ich, dem Eckel meiner Leſer vorzubeugen, mich der längſt privilegirten Gewohnheit aller periodiſchen Schriftſteller bedienen. Ich werde manchesmahl eine Lection unterbrechen, und einige in der muſicaliſchen Republick ſich ereignenden Vorfälle, herrſchende Thorheiten, und dergleichen zu berühren, Gelegenheit nehmen, doch ohne mich darüber zu erbittern, und die damit behafteten Perſonen anzuführen, oder herunter zu machen. Ich bin nichts weniger geſinnt, als die Chronick der haſelirenden Thonpfuſcher fortzuſetzen. Mich deucht, daß die künſtlichſten Staarſtecher öfters mit den buckelichten Tantzmeiſtern ein gleiches Schickſal zu haben pflegen. Es iſt auch meine Schreibart ſo wenig geſchickt, iemanden hämiſch durchzunehmen, als ungeneigt mein Gemüth dazu iſt. Ich pflege die eingebildten Muſicos mehr zu beklagen, als auszuziſchen, und da ich Gelegenheit haben kann, die erleſenſten Virtuoſen zu bewundern, ſo geſchicht es ſelten mehr als einmahl, daß ich einem Phantaſten zuhöre.

Sollten

Sollten sich aber einige Federn finden, die mir etwan einige muntre Anmerckungen über dergleichen lächerliche Personen schriftlich mitzutheilen, sich die Mühe nehmen dürften: so werde ich es für keine Todsünde halten, dieselben, iedoch in einer Larve, auf den Schauplatz zu bringen. Man kann sich niemahls zuvieler Mittel bedienen, die Irthümer zu verbessern, und die Thorheiten auszurotten.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzet, und sind in Commißion zu haben:

1) In Berlin, in der Haude- und Spenerischen Handlung; bey dem Kauffmann, Hr. Beringuier, unter den Linden; bey dem Hrn. Campen, an der Ecke der Mittelstrasse auf der Neustadt, nicht weit vom Stall; und bey den Herren Nürnbergern an der langen Brücke. 2) In Breßlau bey dem Hrn. Korn. 3) In Frankfurt am Mayn bey dem Hrn. Varrentrapp. 4) In Hamburg bey dem Hrn. König, und 5) in Leipzig bey dem Hrn. Martini.

Jedes Stück wird zu 1 Gr. verkaufft.

Der

Critiſche Muſicus an der Spree.

Zweytes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 11. Martii 1749.

Folgende wider Vermuthen an mich eingelaufne Briefe erfordern eine Antwort, bevor ich meinem Zwecke näher komme.

Mein Herr,

Sie verbinden ſich in ihrem erſten Wochenblatte, die Ausſchweiffungen der frechen Componiſten zu bekriegen. Wäre es nicht billig, daß ſie uns zuvor die Regeln der Setzkunſt erklärten? denn ich glaube doch nicht, daß die Regeln der Compoſition und der Harmonie von einerley Umfange ſeyn können. Entſchuldigen ſie dieſe Anmerckung, welche vielleicht aus Misverſtand herrühret, und verſichern ſie ſich, daß ich iederzeit ihr Blatt mit Vergnügen zu leſen, fortfahren werde. Ich bin mit aller Hochachtung

Mein Herr,

Berlin,
den 6ten Martii, 1749.

ihr ergebenſter
Philomuſus.

Die Erinnerung dieſes aufmercksamen Kopfes iſt auf eine gewiſſe Weiſe gegründet. Es iſt die Harmonie nur ein Theil der Setzkunſt, und kann einer die Verbindung der Thöne miteinander in ſeiner völligen Gewalt haben, ohne

der Verbindung derſelben hintereinander gewachſen zu ſeyn. Es lehret uns dieſes die tägliche Erfahrung, und kann man ſich die Mühe erſparen, deswegen in diejenigen Kirchen zu gehen, wo ſich ein froſtiger Orgelpräludiſt zwar mit einem Schock an ſich und in ihrer Zuſammenſetzung untereinander richtiger Thöne hören läßt, deren Verbindung hintereinander aber von der gehörigen Fortſchreitung gar weit entfernet iſt, ob ſie gleich mit allen zehn Fingern, und den beyden Füßen gegriffen werden. Es dienet aber meinem ſcharfſinnigen Correſpondenten zur Antwort, daß ich das Wort Harmonie in weitläuftigem Verſtande genommen, und folglich die gantze Compoſition darunter verſtanden habe. Ich erkläre mich indeſſen hiemit ausdrücklicher, und berichte, daß mein Entſchluß iſt, ſo wohl allen Freunden der Thonkunſt, als denjenigen Köpfen, die ſich der Ausübung derſelben gäntzlich widmen wollen, einige Vorſchriften in die Hände zu liefern. Jenen ſind die Hauptgründe der Muſick und der Harmonie in engem Verſtande, nebſt der Lehre vom Accompagnement; dieſen die Grundſätze der Compoſition, nebſt der Wiſſenſchaft des Generalbaßes, gewidmet. Doch werden auch vielleicht manche Liebhaber der Thöne nicht erröthen, ſich mit den übrigen Geheimniſſen der Muſick bekandt zu machen, um ſo vielmehr, da durch eine merckliche Veränderung der Zeiten bey den edelſten Seelen der Geſchmack an der Setzkunſt zu herrſchen beginnet. Es iſt ein beſondrer Vorzug für das itzige Jahrhundert, daß auch die höchſten Hände einen Gefallen daran bezeigen, und die Welt durch ihr ſeltnes Beyſpiel überführen, wie wenig der Glantz der Hoheit durch den Loorbeer der Kunſt entweihet werde.

Hochzuehrender Herr Criticus,

Die Art, womit ſie unſer Frauenzimmer, gegen die ſpöttiſchen Vorwürfe der Ausländerinnen, in ihrem erſten Bogen verfochten, ſcheinet mir ziemlich zweydeutig zu ſeyn. Ich rathe ihnen, ſich bey der erſten Gelegenheit deswegen bey uns zu entſchuldigen, woferne wir nicht ihre Blätter, unſere Haare damit aufzuwickeln, gebrauchen ſollen. Ich meines Orts verſichere, daß ich nicht nur die Muſick ſehr hoch halte, ſondern mich in ſelbiger mit gar heftiger Begierde unterweiſen laſſe. Es iſt wahr, daß ich mich dazu eben keines Caſtraten bediene, weil ich von dergleichen Leuten gar keine Freundin bin. Es thut es aber unſer Küſter, ein gar koſtbarer Mann, und der insbeſondere einen groſſen Eifer hat, mir die alamodiſchen Triller beyzubringen. Er iſt ein rechter Meiſter darinnen, wiewohl er ſie nur durch ein gar künſtliches Hülfsmittel erzwinget, und ſie ihm natürlicher weiſe nicht gar wohl abgehen. Sobald er ſeinen Daumen unter die Gurgel ſetzet: ſo bilde ich mir allezeit ein, als wenn ich den beſten Chorpräfectum höre. Seine Stimme iſt dabey

bey so durchdringend, daß alle klingenden Körper in der Nähe dadurch in eine zitternde Bewegung versetzet werden, und ohnlängstens fast eine Scheibe im Fenster davon gesprungen wäre. Ich lasse es aber nicht allein bey der Singekunst bewenden, sondern lege mich auch mit vielem Vergnügen und gar glücklichem Fortgange aufs Clavier. Es hat mir mein gnädiger Herr Papa ein gar vortreffliches in einer gewissen Auction für funfzehn Groschen und sechs Pfennige erstanden. Es unterweiset mich auf selbigem ein gar geschickter vorstädtischer Organist aus einer benachbarten Stadt. Wir lassen ihn alle vierzehn Tage einmahl mit Gelegenheit zu uns herüber kommen, und giebt er mir in ieder Reise eine halbstündige Lection. Er ist gar nicht theuer, und dürfen wir ihm nicht alle Monate zwey oder drey Ducaten bezahlen. Meine gnädige Frau Mama verehret ihm jährlich einige Scheffel Habergrütze. Wenn ich auch keine Zuneigung zur Musick hätte, so wäre dieser Mann im Stande, mir eine zu machen. Er ist gar bescheiden, und weiß, für einen Mann aus bürgerlichem Geblüte, gar wohl mit Leuten umzugehen. Er setzet sich allezeit zu meiner lincken Seite, wenn ich spiele, und vergißt niemahls, mir nach der Lection einen Reverentz aus einem gewissen englischen Tantze zu machen. Er bezeichnet alle Noten mit Buchstaben, damit er meinem Kopfe keine unnöthige Mühe mache, wiewohl ich schon itzo anfange, die erste und andere Linie auf dem C Schlüssel ziemlich zu kennen. Den G Schlüssel kann er aber gar nicht im Discante leyden. Er sagt, daß derselbe von einigen musicalischen Frengeistern zur Unzeit eingeführt zu werden, beginne, und daß der Großvater seines ehemaligen Lehrmeisters ein geschworner Feind von selbigem gewesen sey. Die Wahl der Finger überläßt er, als eine Kleinigkeit, meinem Gutdüncken, wiewohl er die beyden Daumen aus den Positionen verbannet wissen will, und wegen des häuffigen Gebrauchs derselben wider die heutigen Claviziniſten sehr öfters eifert. Da er gar uneigennützig ist, und nicht Lust hat, mich zwey oder drey Jahr lang aufzuhalten, so verwirft er alle Manieren, und behauptet zugleich dabey, daß die Hurtigkeit im Spielen dadurch verhindert werde. Uebrigens giebt er mir die Hofnung, daß ich mit ehesten die neuesten Arien anzufangen, im Stande seyn soll, dieweil ich ausser der Schmiedecourante, dem Gassenhauer, und zwey pohlnischen Täntzen, schon zum wenigsten ein halb Dutzend Chorals in der Hand habe, und folglich zu den schweren Stücken vorbereitet bin. Ich muß nicht vergessen, ihnen zu sagen, daß mein unverdroßner Meister sonst allezeit eine Maultrommel, oder Weidenpfeiffe bey sich zu führen pflegt, womit er meine Thöne öfters begleitet, damit er, wie er sagt, mir einige Begriffe von Concerten beybringe. Dieser kurtze Abriß meiner musicalischen Bemühungen kann sie zur Gnüge überführen, mein Herr Criticus, daß die Sinnen unsers Frauenzimmers nicht so gar unempfindlich sind, und daß dasselbe

ſelbe ſich nicht allezeit auf der Rauchkammer mit Speck und Schincken beſchäftiget. Wir ſind eben ſo gut, als ihre bräunlichten Ausländerinnen, im Stande, mit unſern Händen ein Inſtrument zu beleben, oder den Tact zu ſchlagen. Sie vertheidigen ihr männliches Geſchlecht gar eifrig, und wohl. Sie ſprechen nichts als von den Virtuoſen, die der Hut bedeckt. Auf ihr Gewiſſen, halten ſie ſich nicht noch mehr verbunden, die Ehre der deutſchen Hauben zu retten? Ich bin in der Hofnung, daß ſie ihren Fehler mit eheſten bey uns gut machen werden,

In der Nähe,
den 7. Martii. 1749.

ihre Dienerin,
* * von * *

Ich bin dem gnädigen Fräulein für dieſe artigen Erinnerungen den gehorſamſten Danck ſchuldig. Ich werde nicht ermangeln, ihrem Befehle nachzuleben, und, ſo bald mir nur ein Verzeichniß unſers muſicaliſchen Frauenzimmers in die Hände gerathen wird, daſſelbe der Welt bekandt zu machen. Ich kann aber verſichern, daß ich unſere Damen im Ernſte vertheidigt, und lieber die Gewogenheit des Apollens, als die ihrige verſchertzen wollte. Inzwiſchen wollte ich meinem gnädigen Fräulein ohnmaßgeblich rathen, daß, wofern es nicht zu viele Unkoſten erfoderte, ſie ſich einen Janitſcharenvirtuoſen verſchreiben, und denſelben zu ihrem gewöhnlichen Concert die Schellen ſchlagen lieſſen.

§. 1.

Das Wort **Muſick** iſt griechiſch, und bezeichnet die Wiſſenſchaft der Thöne. Die Ausmeſſung dieſer Thöne macht den **theoretiſchen Theil** der Muſick, die Zuſammenſetzung den **practiſchen** aus. Die practiſche Muſick kann in die **didactiſche** und **mechaniſche** getheilet werden. Durch die **didactiſche** verſtehe ich die Wiſſenſchaft, die Thöne nach gewiſſen erwieſenen Regeln zuſammen zuſetzen; durch die **mechaniſche**, die Fertigkeit, die zuſammengeſetzten Thöne auszuüben, d. i. dieſelben abzuſingen, oder abzuſpielen, ſo wie die Thöne durch Stimmen oder Inſtrumente hervorgebracht werden können. Wir werden für itzo den **didactiſchen Theil der practiſchen** Muſick durchgehen, und von dem **mechaniſchen** nur dasjenige, was man in Ausübung des Flügels anwenden kann, berühren.

§. 2.

Es kann aber die Verbindung der Thöne auf zweyerley Art geſchehen, untereinander, oder hintereinander. Die Lehre von der Verbindung der Thöne untereinander heiſſet die Lehre von der **Harmonie**, und die von der Verbindung der Thöne hintereinander heiſſet die Lehre von der **Melodie**. Die Lehre

von

von der Harmonie und Melodie zuſammen heiſſet die **Compoſition**, oder die **Setzkunſt**. Die Wiſſenſchaft, den Zuſammenhang einer nach den Grundſätzen der Compoſition abgefaßten Harmonie durch gewiſſe hiezu beſtimmte Zeichen zu entwerfen, heiſſet der **Generalbaß**, und die Fertigkeit, den Generalbaß auf einem hiezu eingerichteten Inſtrumente abzuſpielen, wird das **Accompagnement** oder die **Begleitung** genennet. Dieſer Unterſcheid des Generalbaſſes und des Accompagnements wird gar öfters vermiſcht.

§. 3.

Der Raum oder Unterſcheid zwiſchen zweyen Thönen heiſſet ein **Intervall**. Dieſer Raum findet da Platz, wo zwey Thöne der Gröſſe, das iſt, der Höhe oder der Tiefe nach, von einander unterſchieden ſind. Folglich geben zwey oder mehrere Thöne von gleicher Höhe oder Tiefe, ob ſie ſchon durch unterſchiedne Stimmen oder Inſtrumente hervorgebracht werden, kein Intervallum ab. Man nennet die Vereinigung zweyer oder mehrer Thöne von gleicher Gröſſe einen **Einklang**, oder **einſtimmigen Klang**, und auf Lateiniſch einen **Uniſonum**.

§. 4.

Unter allen in der Natur möglichen Thönen giebt es nicht mehr als **zwölf**, deren man ſich in der heutigen Muſick bedienet, indem der dreyzehnte nichts anders, als ein um die Hälfte der Gröſſe von dem erſten unterſchiedner Klang iſt, der vierzehnte von dem andern, der funfzehnte von dem dritten, und ſo weiter. Die Vereinigung zweyer um die Hälfte ihrer Gröſſe unterſchiednr Thöne heiſſet eine **Aequiſonanz**, insgemein aber **Octave**, wovon wir die Urſach weiter unten ſehen werden.

§. 5.

Ein Intervall iſt von dem andern mehr oder weniger unterſchieden. Das kleinſte Intervall, das iſt, der geringſte Raum zwiſchen zweyen Thönen wird ein **halber Thon** genennet. Ein Intervall von zwey halben Thönen heißt ein **ganzer Thon**.

§. 6.

Alle zwölf Intervallen der Muſick, welche nichts anders, als eine Reihe von eben ſo vielen halben Thönen, oder ſechs gantzen Thönen ausmachen, werden in **ſieben Hauptthöne**, und **fünf beſondere** oder **Zwiſchenthöne** abgetheilt.

Die **ſieben Hauptthöne** erhalten ihre Benennung von den Buchſtaben des Alphabets, und begreiffen in ihrer Ordnung eine Reihe von **fünf gantzen**, und **zwey halben Thönen**. Sie folgen in nachſtehender Ordnung aufeinander:

halber Thon { c der höchſte Thon.
h
a } ganzer Thon.
g } ganzer Thon.
halber Thon { f } ganzer Thon.
e } ganzer Thon.
d } ganzer Thon.
der unterſte Thon c

Die Reihe dieſer fünf gantzen und zwey halben Thöne wird die Thon- oder Muſickleiter, Scala Muſica, und der Raum, den iedes Intervall einnimmt, eine Stuffe genennet.

Die zwiſchen den gantzen Thönen liegende beſondern Thöne entlehnen ihre Nahmen von dem nächſten Thon, an deſſen Stelle ſie gebraucht werden. Lieget der Zwiſchenthon einen halben Thon höher, als der Hauptthon, das iſt, wenn der Hauptthon um einen halben Thon ſoll erhöhet oder vermehret werden, ſo hänget man dem Buchſtaben, der dieſen Hauptthon bezeichnet, die Syllbe is an. Lieget der Zwiſchenthon einen halben Thon tiefer, als der Hauptthon, das iſt, wenn der Hauptthon um einen halben Thon ſoll erniedriget oder vermindert werden: ſo hänget man dem Buchſtaben, der dieſen Hauptthon bezeichnet, die Syllbe es an.

Dergeſtalt bekömmt ieder Zwiſchenthon zweyerley Nahmen, und heißt:

1) Der halbe Thon zwiſchen c und d ein cis, wenn er an ſtatt des c; und ein des, wenn er an ſtatt des d gebraucht wird
2) Der zwiſchen d nnd e ein dis, wenn er für d; und ein es, wenn er für e gebraucht wird.
3) Der zwiſchen f und g ein fis, wenn er für f; und ein ges, wenn er für g gebraucht wird.
4) Der zwiſchen g und a ein gis, wenn er für g; und ein as, wenn er für a gebraucht wird.
5) Der zwiſchen a und h ein ais, wenn er für a; und ein hes oder b, wenn er für h gebraucht wird.

Einige wenige hierunter befindliche anomaliſche, oder von der ordentlichen Art abgehende Benennungen wird man beſonders mercken.

Dieſes ſind die fünf Zwiſchenthöne, und zwar nennet man ſie die offenbaren, weil es auſſer dieſen noch zwey verdeckten von ieder Art giebt, als nemlich: is und his,
ces und fes.

Das

Das is bezeichnet den halben Thon über e, und das his den über h.
Das ces bezeichnet den halben Thon unter c, und das fes den unter f.

Dieſe verdeckten Zwiſchenthöne entſtehen daraus, wenn einer von den offenbaren zu einem Hauptthone wird, wie wir an ſeinem Orte zeigen werden. Man mercke nur allhier, daß jene darum insgemein offenbare genennet werden, weil man ſie auf dem Griffbrett eines Flügels durch fünf beſondere Claves ausgedrückt findet. Die verdeckten aber werden auf den groſſen Clavibus, die die ordentlichen Hauptthöne der Muſickleiter enthalten, gegriffen.

§. 7.

Bey den Italiänern, Frantzoſen und Spaniern, ingleichen in einigen deutſchen catholiſchen Provintzen bedienet man ſich, an ſtatt der Buchſtaben, der ſo genannten Gamme, um die Thöne zu benennen. Nach Anleitung ſelbiger heiſſet

C ein ut
D ein re
E ein mi
F ein fa
G ein ſol
A ein la
H ein ſi oder ſa.

Dieſe ſieben Sylben haben einen gelehrten Benedictinermönchen in Italien, Namens Guido, mit dem Beynamen Aretinus, welcher im eilften Jahrhundert lebte, zum Urheber. Er hat dieſelben aus der erſten Strophe eines am Feſte Johannis des Täufers in der Römiſchen Kirche gebräuchlichen Geſanges entlehnet, wie man allhier ſehen kann:

UT queant laxis *RE*ſonare fibris
*MI*ra geſtorum *FA*muli tuorum
*SO*lue polluti *LA*bii reatum
*SA*ncte Ioannes.

Der Angelo Berardi hat die ſechs erſtern Sylben in folgenden Vers gebracht:

*UT RE*leuet *MI*ſerum *FA*tum *SO*litosque *LA*bores.

Mit dem griechiſchen Wort Gamme oder Gamma, meinet man, habe Guido auf den Urſprung der Muſick, als der ſich von den Griechen herſchreibet, gezielet.

§. 8.

In der Schreibart hat man gewiſſe Zeichen, um die Thöne und ihre Zeit oder Dauer vorzuſtellen. Dieſe Zeichen nennet man Noten, und haben wir die

die Erfindung derselben einem gewissen Parisischen Doctor, Namens Johannes de Muris, welcher im vierzehnten Jahrhundert lebte, zu dancken, nachdem man sich vorher nichts als lauter Puncte von gleicher Geltung bedienet hatte.

§. 9.

Wir gebrauchen heutiges Tages insgemein siebenerley Arten von Noten, gantze, halbe, Viertheile, Achttheile, Sechzehntheile, Zwey und dreissig Theile, und Vier und sechzig Theile.

Eine gantze Note gilt zwey halbe,
Eine halbe zwey Viertheile,
Ein Viertheil zwey Achttheile,
Ein Achttheil zwey Sechzehntheile,
Ein Sechzehntheil zwey Zwey und dreißig Theile,
Und ein Zwey und dreißig Theil zwey Vier und sechzig Theile.

Man mercke sonsten, daß das Wort Note oft in uneigentlichem Verstande für Thon genommen wird, und daß die alten viereckigten Noten, als 1) die Maxima, oder die gröste, welche acht gantze galt; 2) die Longa, oder die lange, welche vier gantze galt; 3) die Brevis, oder die kurtze, welche zwey gantze galt, und 4) die Semibrevis, oder die halbkurtze, welche eine gantze galt, aus der neuern musicalischen Rechtschreibung verbannet sind.

§. 10.

Soll eine Note um einen halben Thon erhöhet werden, so zeiget man solches durch ein Zeichen vor derselben an, welches ein Kreutz, Diesis, oder ein Erhebungszeichen genennet wird. Soll eine Note um einen halben Thon erniedrigt werden, so bedienet man sich der Figur einer b, welche vor dieselbe gesetzet, und das Erniedrigungszeichen genennet wird. Beyden Zeichen wird ein drittes, Namens das Wiederruffungszeichen, entgegengesetzet. Es besteht dasselbe aus einem viereckigten b, und setzet es die durch ein Kreutz oder b von ihrer Stelle verrückten Thöne wieder an ihren Platz. Sind dieselben durch ein b erniedrigt worden, so erhöht es sie wiederum einen halben Thon; sind sie aber durch ein Kreutz vermehret worden: so verringert es sie wiederum um einen halben Thon. Alle diese drey Zeichen werden mit einem Worte: die Versetzungszeichen gennet.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzet, und sind in der Haude- und Spenerischen Handlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Critiſche Muſicus an der Spree.

Drittes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 18. Martii 1749.

Ich war willens, meine geneigten Leſer, die ohne Zweifel insgeſammt Freunde des guten Geſchmacks in der Muſick ſind, mit einigen Auszügen aus einem gewiſſen ausländiſchen Tractat, worinnen das wahrhaftige ſchöne in der Thonkunſt gar vernünftig unterſuchet wird, auf heute zu unterhalten. Allein folgendes Schreiben, welches ich Gewiſſens halber der Welt vor Augen legen muß, nöthigt mich, mein Vorhaben bis auf einen andern Tag zu verſchieben. Es iſt wahr, daß dieſes Schreiben vielmehr in die Intelligentzzettel, oder in ein anderes Wochenblatt, als das meinige, gehöret. Da aber diejenige Perſon, die mir ſelbiges einhändigen laſſen, mich gar verbindlich um die Bekandtmachung deſſelbigen erſuchet: ſo will ich mich für dieſes mahl bequemen, ihrem Anſuchen zu gehorſamen, doch mit angehängter Bitte, daß, wer etwas mit ſeiner Feder zu meinen Abſichten beyzutragen, geſonnen iſt, derjenige mir vielmehr einige mit der Muſick in genauerer Verwandſchaft ſtehende Anmerckungen mitzutheilen belieben möge.

Mein Herr,

Es scheint, als ob sie in der Charte der guten Musicorum so ziemlich bewandert sind. Ich wollte wünschen, daß sie mir ein gleiches Verzeichniß von den geschicktesten Candidaten zu verschaffen, im Stande wären. Da sie aber selbsten noch ein Student seyn sollen, wie man mir gesagt: so zweifle ich nicht, daß sie doch zum wenigsten einige kennen werden. Ich habe einen gelehrten Menschen bey meinen Kindern vonnöthen. Ich werde ihnen denselben, so wie ich ihn verlange, beschreiben, wenn sie mir vorher erlauben wollen, ihnen eine kurze Idee von meiner Person zu geben. Ich bin ein Mann, der sich, ohne Ruhm zu melden, nach dem Bericht meines Schultzen, durch seinen Arm, durch seine Wissenschaft, und durch seine Einsicht in Wirthschaftssachen, in allen umliegenden Dörfern und Flecken, berühmt gemacht. Es lauffen nicht nur alle Hasen vor mir, so bald sie mich mit meinem Gewehr durch die Büsche streichen sehen. Ich bin auch fähig, den stärcksten Hammel auf die Beine zu bringen, und habe ich ohnlängstens einen grossen Schäferhund, welcher sich unterstanden, Juncker Belten, meinen Herrn Sohn, anzubellen, mit meinem gewöhnlichen Besenstiele, den ich anstatt eines Spanischen Rohres zu tragen pflege, dergestalt herum getummelt, daß er mir sogleich mit demüthiger Darlegung seiner rechten Pfote, seinen Fehler verbitten muste. Dessen ohngeachtet, habe ich niemahls Gelegenheit gesucht, meine Tapferkeit im Felde zu beweisen. Auf meinen langwierigen vierteljährigen Reisen hingegen habe ich so viele Proben davon blicken lassen, daß die Ausländer sich niemahls meines Namens ohne Zittern erinnern werden. In Holland habe ich einmahl dem verwegensten Torfbrenner drey Maulschellen für zwey Stüber angeboten, und als ich zu Paris in Franckreich war, und mir mein abergläubischer Wirth, wider die Gewohnheit der dasigen Garköche, an einem gewissen Fasttage kein Fleisch zu essen, erlauben wollte: so habe ich ihm mehr als etliche zwantzig mahl das va te faire &c. &c. und noch schlimmere Dinge in den Bart geworfen. Es ist gewiß, daß meine Person, bey diesen Umständen, nicht wenig Gefahr lief, zumahl, da ich immer ohne Secundanten war, und ich, die unnöthigen Reisekosten zu ersparen, keinen Hofmeister mit mir genommen hatte. Allein, ich stand sonst wohl auf meiner Hut, und hatte die Aufmercksamkeit, daß, da ich nicht ohne Ursach einen unvermutheten Ueberfall zu besorgen hatte, ich mich in meinem Zimmer, welches ich allezeit cavaliermäßig im Hintergebäude zu haben pflegte, fest verschloß, und wenn sich des Morgens mein Savoyard zur gewöhnlichen

Zeit

Zeit meldete, um mir die Schuhe zu putzen, und anderthalb Tassen Caffee aus der Honoriusstrasse nicht weit vom Opernhause zu hohlen, ich allezeit, bevor ich die Kammer eröfnete, durchs Schlüsselloch guckte, und lauschte, ob nicht etwann ein vermummter Bandit bereit wäre, mir den Degen durch den Leib zu jagen. Mit dieser Vorsicht bin ich der Falle meiner Feinde entwischet, und endlich wiederum glücklich zu Hause angekommen, allwo ich, wie sie leicht erachten können, aufs feyerlichste bewillkommet, und eine von meiner Amme gemästete Krickente, nebst zwey Schleifkannen Märtzbier, zum besten gegeben ward. Es wurden auch an eben diesem Tage einem Bauer, dessen Vieh auf unsern Feldern grasen gegangen war, neun Pfennige Pfandgeld erlassen. Inzwischen war es nunmehr Zeit, auch auf die Fortpflantzung meines alten berühmten Stammes zu gedencken, und bin ich auch darinnen so ziemlich glücklich gewesen. Ich liebe deswegen meine Frau Gemahlinn mit der gröβten Zärtlichkeit, und suche, ihr, in unsrer weitläuftigen Wirtschaft auf dem Lande, allezeit unter die Arme zu greiffen. "So oft dieselbe eine Wäsche zu trocknen hat: so laβ ich mich mit allen nöthigen Gehülfen, und sämmtlicher Wäsche, auf einem Letterwagen vor meinem Dorfe auf einen grünen Platz fahren, allwo ich sogleich die benöthigten Linien ziehe, und die von meiner Frau Gemahlinn aufgehenckten Windeln, Kindermützen, Nachtbeguinen, halbe Hemden, Aermel ohne Manschetten, und Schnupftücher mit gewissen Klammern befestige, welche ich insgemein in einem grossen Sack um meinen Leib, so wie ein Theriackskrämer seine Arzeneyen, zu verwahren pflege. Ich vergesse hiebey nicht, die Aermel öfters in die Breite zu ziehen, damit sie desto ehe trocken werden, und sehe überhaupt darauf, wie alles bald zu Stande kommen, und auf meinem Paradewagen mit vier und zwantzig Fenstern wiederum frühe nach Hause geschaffet werden möge. So bald ich mich von dieser Arbeit ein wenig erhohlet habe: so fange ich sogleich wieder eine neue an; z. E. ich zähle meine Schaafe in den Stall hinein, oder sehe, wie viele Eyer die von mir getasteten Hühner geleget, und trage sie mit grosser Behendigkeit auf den Schöβen meiner Weste nach Hause. Ist ein gutes Obstjahr gewesen, so schneide ich Birnen und Aepfel, und schiebe sie in den Backofen; und auf diese Weise erhalte ich meine Haushaltung in guter Ordnung „

Alle diese wichtigen Angelegenheiten verhindern mich aber im geringsten nicht, auch ein wachsames Auge über meine junge Herrschaft zu haben. Ich stelle derselbigen insbesondere mein Exempel zur Nachahmung vor, und hat mich öfters mein Kuhhirte, der einen englischen Verstand hat, versichert, daß kein Kind von mir aus der Art schlagen wird.

Ich bin deswegen gesinnt, sie insgesammt standesmäßig zu erziehen, und ihnen ein tüchtiges Subjectum vorzusetzen. Sie würden mich bey diesen Umständen höchstens verbinden, mein Herr, wofern sie mir einen Menschen nach meinem Geschmack ausfindig machen könnten. Es muß derselbe nemlich nicht nur die hebräische, griechische, lateinische, frantzösische, italiänische, engelländische und holländische Sprache nebst der seinigen vollkommen lesen, schreiben und sprechen. Er muß auch die Matheſin, die Historie und Geographie, Heraldick, Genealogie und Chronologie, aus dem Grunde verstehen. Ins besondere verlange ich, daß er ausser der Logick, und Metaphysick, auch in den Grundlehren einer gesunden Physick wohl beschlagen sey, damit er mir die Furcht vor den Gewittern benehmen, und mir zugleich sagen könne, woher es komme, daß manchesmahl die Hüner Windeyer zu legen pflegen. Hiernächst muß er einen gescheuten Brief aufzusetzen im Stande seyn, damit er, wenn ich manchesmahl nicht Zeit haben solte, die unhöflichen Laus Deo, die gar zu ofte bey mir einzulauffen pflegen, beantworten könne. Ich hätte es sollen billig zu erst erwehnen, daß dieser Mensch nebst der Theologie, sich in der Rechts- und Artzeneygelehrsamkeit nicht verkauffen lassen müsse, weil mein Dorfcapellan ihn nicht nur manchesmahl ersuchen möchte, für ihn die Postille zu reiten, sondern ich ihm auch mein Actuariat aufzutragen gedencke, und sich sonstens meine kleine Dienstmagd, die ich sehr hochhalte, öfters übel zu befinden pflegt. Ich habe weiter nichts hinzuzufügen, als daß ich verhoffe, es werde mein Herr Hofmeister den Flügel, die Violine und Flöte zu spielen wissen, daß er werde können eine gute Menuet tantzen, wohl zu Pferde steigen, voltigiren, eine behende Quarte stossen, und fertig rechnen. Sie können glauben, mein Herr, daß ich diesen Menschen standesmäßig belohnen werde. Er soll nicht nur jederzeit im Winter eine Stube mit einem Ofen bewohnen, und in seinem Schlafrocke an meiner Tafel zu speisen, die Erlaubniß haben. Ich verspreche ihm auch, daß mein Herr Gevatter, der Küster, ihm alle Sonnabend den Bart für ein geringes abnehmen soll. Ueber alles dieses erbiete ich mich, ihm ein unvergleichliches Honorarium von achtzehn bis zwantzig Thaler, nebst einem Gulden Frantzgeld zum Neujahrsgeschencke zu geben. Zu seiner erlaubten Gemüthsergetzung ertheile ich ihm die Freyheit, meine Bibliotheck im Stande zu erhalten. Er wird darinnen manches schöne Stück, das er sonst vergebens suchen möchte, finden. Ich habe z. E. unter andern Seltenheiten den Rübezahl, allerhand neue Lieder, worunter unter andern: Wilt du nicht, so sollt du doch, ein Dutzend neuer Traum- und Rätzelbücher, unterschiedene hundertjährige Calender, das

Glücks-

Glücksrad; Käsebiers Leben und Heldenthaten, die Geschichte von einem Gespenste in Schlaraffenland, ein Lateinisch Vocabularium mit kostbaren Kupfern; die Historie vom Eulenspiegel, in Frantzband gebunden; den gehörnten Siegfried, die schöne Magellone, den Donat nebst dem Speccio, den Albert von den Geheimnissen der Weiber, in Schweinsleder gebunden; D. Fausts Leben, viele Gespräche im Reich der Todten, und endlich allerhand unerhörte Mordgeschichte, worunter unter andern die Historie von dem Wunderkinde zu Kehrbera, ꝛc. Der Gebrauch dieses erlesenen Büchervorraths soll meinem Herrn Hofmeister allezeit zu Diensten stehn. Haben sie, mein Herr, nur die Gefälligkeit für mich, diesen Brief in ihrem critischen Wochenblatte bekandt zu machen. Sie sollen zur Erkenntlichkeit drey fette Schaafkäse, die meine Frau Gemahlinn selber gemacht, zu erwarten haben. Ich bin indessen

Dero bereitwilliger

Geschrieben auf meinem Gute,
den 16. Martii 1745.

Friedlieb von Bethlehem,
Erbherr auf Capernaum.

Ich zweifle nicht, daß dieser Brief einen Wettstreit unter den Herren Candidaten erregen wird. Es stehet nur zu besorgen, daß derselbe Ihro gestrengen Gnaden viele Ungelegenheit verursachen dürfte. Sie werden vielleicht in einer Zeit von vierzehn Tagen keine andere Leute als Dintenklecker, (so wie sie manchesmahl die Studirmachergesellen aus angebohrnem höflichen Schertz zu benennen pflegen,) um sich sehen. Der Himmel gebe nur, daß alles gut abgehe, und daß die fürchterlichen Zenischen Rauffer schon in sanftmüthige saubere Galanterieklugen verwandelt seyn mögen. Es könnten sich sonst diese Leute einander die Hälse brechen, um bey Ihro gestrengen Gnaden ihr Glück zu machen. Ich meines Orts versichere, daß ich schon zum voraus den Vortheil desjenigen beneide, der Ihnen zu gefallen, die hohe Ehre haben wird.

§. 11.

Um die Zeit einer Note zu verlängern, bedienet man sich eines Puncte, und eines sogenannten Bindungszeichens. Der Punct wird hinter die Note gesetzet, und verlängert dieselbe um die Hälfte. Dergestalt gilt

Eine ganze mit einem Punct drey halbe,
Eine halbe mit einem Punct drey Viertheile,
Ein Viertheil mit einem Punct drey Achttheile,

Ein Achttheil mit einem Punct drey Sechzehntheile,
Ein Sechzehntheil mit einem Punct drey Zwey und dreißig Theile, und so weiter.

Das Bindungszeichen, welches die Figur eines halben Zirckels oder Bogens zu haben pflegt, wird zwischen zwey auf einer und eben derselben Stuffe befindliche Noten gesetzet, und verlängert die erstere nach dem Wehrt der andern, welche mit ihr verknüpfet ist.

§. 12.

Die Reihe von den fünff parallelen Strichen oder Linien, auf und zwischen welche die Noten, und übrigen Zeichen der Musick gesetzet werden, heisset ein System. Die unterste von diesen Linien ist die erste, und die höchste folglich die fünfte. Ueberschreitet der Gesang die Schrancken der fünf Linien, so thut man noch eine, oder mehrere Nebenlinien, so lange es nöthig ist, hinzu. Man mercke hiebey, daß man in dem gemeinen römischen Kirchengesange, welcher Cantus planus genennet wird, nur vier; auf der Laute und Theorbe hingegen sechs Linien zu gebrauchen pfleget. Das Zeichen, womit man am Ende eines Systems die in der folgenden Reihe befindliche Note, der Bequemlichkeit der Leser wegen, bezeichnet, wird ein Custos genennet.

§. 13.

Die Namen dieser Linien, und der in ihrem Umfange befindlichen Noten, zu bestimmen, gebrauchet man gewisse Characteres, welche man Schlüssel nennet, deren es drey giebt, und von welchen jedesmahl einer zum Anfang eines Systems gesetzet wird. Diese drey Schlüssel sind der F- der C- und der D Schlüssel und geben sie ihren Namen allezeit derjenigen Linie, worauf sie stehen.

Der F Schlüssel wird auf die dritte, vierte, und fünfte Linie gesetzt.
Der C Schlüssel bekömmt seinen Platz auf der ersten, andern, dritten, und vierten Linie.
Der G Schlüssel nimmt seinen Sitz auf der ersten und andern Linie.

Nach der ordentlichen Eintheilung eines Flügels in vier Octaven zeiget der F Schlüssel allezeit das sogenannte ungestrichne f in der andern Octave; der C Schlüssel das eingestrichne c in der dritten Octave; und der G Schlüssel das eingestrichne g in eben dieser Octave an. Von diesen mit ihren Schlüsseln bezeichneten Linien zählet man hernach die folgenden Noten ab. Es ist hierbey in Obacht zu nehmen, daß der F Schlüssel auf der vierten Linie mit dem G Schlüssel auf der ersten; und der F Schlüssel auf der fünften mit dem G Schlüssel auf der andern Linie, der Benennung der Noten

Noten nach, einerley iſt, mit dem bloſſen Unterſcheid, daß die beyden F Schlüſſel, der Gröſſe der Thöne nach, zwey Octaven unter dem G Schlüſſel ſtehen. Den Gebrauch dieſer unterſchiednen Schlüſſel, mit ihren übrigen Benennungen, werden wir an ſeinem Orte bemercken.

§. 14.

Die Abmeſſung der Zeit, binnen welcher eine gewiſſe Anzahl von Noten gehört werden ſoll, heißt der Tact, die Menſur oder Zeitmaaſſe. Die Länge oder Kürtze dieſer zur Ausführung der Noten beſtimmten Zeit heißt die Bewegung, und kann dieſelbe langſam, mittelmäßig, oder geſchwinde ſeyn. Es giebt aber zweyerley Bewegungen;

Die eine hat den bloſſen Wehrt der Noten zu ihrer Vorſchrift, nach welcher ein mit gantzen Noten angefüllter Tact ernſthafter einhertreten muß, als ein aus eben ſo vielen halben Noten beſtehender; und nach welcher ein mit Viertheilen angefüllter Tact lebhafter ausgeführet werden muß, als ein aus eben ſo vielen halben Nothen beſtehender; und ſo weiter;

Die andere Bewegung gründet ſich auf die Natur und den Character eines Stückes, und beſtimmet die Grade der Geſchwindigkeit oder Langſamkeit, nachdem der Geſang munter, traurig, pathetiſch, zärtlich und dergleichen ſeyn ſoll. Man drücket dieſe Bewegung durch gewiſſe italiäniſche angenommen Kunſtwörter aus, und pfleget man z. E. die unterſchiedenen Grade der Geſchwindigkeit in muntern und lebhaften Stücken durch Vivace, Vivacemente, Vivaciſſimo; Leggiadro, Leggiadramente; Allegro, Allegretto; Allabreve; Veloce, Velocemmente, Velociſſimo; Preſto, Preſtiſſimo; die unterſchiedenen Grade der Langſamkeit in ernſthaften Stücken durch Lento; Largo, Larghetto; Adagio, Tardo; insbeſondere aber das zärtliche und auf eine angenehme Weiſe rührende durch Affettuoſo, Soave, Soavemente, Dolce, Dolcemente, Amoroſo, Gratioſo, Spiritoſo, und andere mehr; das klagende durch Lugubre, Languido, Lagrimoſo, Doloroſo, Timoroſo; das prächtige ernſthafte durch Maeſtoſo; und dergleichen mehr auszudrücken. Die Art der gemäßigten Bewegung wird durch Andante, Andantino; Moderato, Discreto, Con Discretione, ma non troppo, un poco Adagio, un poco Allegro, un poco Preſto, und dergleichen mehr bemercket. Wird das Adverbium piu zu einem ſolchen Worte geſetzet, ſo vermehret es die Bedeutung deſſelben; wird aber meno davor geſetzet, ſo verringert es die Bedeutung deſſelben. So bemercket z. E das poco piu Allegro, daß die Bewegung ein wenig lebhafter, wie insgemein, ſeyn ſoll; un poco meno Allegro, daß die Bewegung nicht ſo friſch, als gewöhnlich, ſondern

dern etwas langsamer seyn soll. Wie man aber diese Bewegung finden soll, zeigen keine Regeln. Man muß es aus der Erfahrung lernen. Es finden sich hier Stücke, da ganze Noten geschwinde, und Achtheile sehr langsam ausgeführet werden, so wie es der Geschmack erfodert.

§. 15.

Zur äusserlichen Vorstellung des Tacts, bedienet man sich gewisser Wendungen und Schläge mit der Hand, oder des Auf- und Niederhebens der Füsse. Die Anzahl dieser Schläge und Wendungen hänget von der Hauptgattung des Tactes ab. Es kann derselbe aber in zweyerley Hauptgattungen eingetheilet werden, in den geraden und ungeraden. Bevor wir dieselben erklären, müssen wir zum voraus mercken:

1) Daß die Zeichen, womit man die Gattung eines Tacts bemercket, ihren Sitz unmittelbar nach dem Schlüssel nehmen, woferne keine Versetzungszeichen verhanden sind, als welche allezeit vorhergehen müssen; daß der Tact nur einmahl in einem Stück, als nemlich zum Anfange desselben, bemercket wird; daß, wo derselbe aber in der Mitte verändert werden soll, man dasselbe da, wo diese Veränderung statt hat, durch das dazu gehörige Zeichen andeuten müsse.

2) Daß die Anzahl und Beschaffenheit der Hauptnoten, die jeden Tact ausmachen sollen, durch eine, oder zwey übereinander stehende Ziefer bemercket werde. Die unterste zeiget den Wehrt der Note, die oberste, wie viele von solchen Noten in jedem Tacte Platz haben müssen.

3) Daß die Schrancken eines jeden Tacts vom Anfang bis zum Ende eines Stückes durch perpendicular gezogne Striche bezeichnet werden.

4) Daß der Niederschlag, oder das erste Glied, oder der erste Theil eines Tacts, öfters mit dem griechischen Worte Thesis; und daß der Aufschlag, oder das letzte Glied eines Tactes, mit dem griechischen Worte Arsis beleget zu werden pflege. Wie aber jede Note allezeit in andere von geringerm Wehrt eingetheilet werden kann: so kann auch gleichfals jeder Schlag in geringere Theile unterschieden werden. Wir werden dieser Anmerckung zu seiner Zeit bedürfen.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzet, und sind in der Haude- und Spenerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der Critiſche Muſicus an der Spree.

Viertes Stück.

BERLIN,
Dienſtags, den 25. Martii 1749.

Schreiben eines reiſenden Liebhabers der Muſick von der Tyber, an den critiſchen Muſicus an der Spree.

Man wird ſich wundern, daß ich mir die Freyheit nehme, eine wider mich herausgekommene Schrift ſelber bekandt zu machen. Meine Urſach iſt dieſe. Es hat der Herr Verfaſſer derſelben, der gewiß in der gantzen Abhandlung zeigt, daß er zu leben weiß, und kein unhöflicher, murriſcher und ſchmähſüchtiger Menſch iſt, ſich verbunden erachtet, mir ſeine Einfälle, wie er aus Beſcheidenheit ſpricht, gedruckt zu überliefern, und mir folglich die Druckerkoſten zuerſparen. Eine Höflichkeit erfodert die andere. Ich mache ſeine Schrift dafür bekandt. Es iſt billig, daß er das auf den Druck derſelben verwendete Geld nicht nur wieder heraus bekomme, ſondern, wo es ſonſten mit rechten Dingen zugehet, noch wohl dazu einen Ducaten Ueberſchuß zu einem Freudenſchmauſe erhalte. Nur rathe ich ihm im Vertrauen, daß er eine Flaſche von dem beſten Champagner, wofern er ſonſt kein Erbfeind von den Frantzoſen iſt, dabey ausleere, um ſein in Unordnung gebrachtes Geblüte wiederum in den gehörigen Gang zu bringen. Die Medici haben längſt erwieſen, daß der Zorn den menſchlichen Körper ſehr anzugreiffen pfleget. Ich verbitte es würcklich beym Apollo, daß mein unſchuldiges Wochenblatt dazu Gelegenheit gegeben. Solte der gute Flavio Anicio Olibrio mit ſeiner Schrift nicht mehr, als etwann ein kleiner Pudel mit ſeinem Kleffen ausrichten; ſolte er darüber in Schwermuth gerathen, und ſolten verſtändige und ohne Partheylichkeit urtheilende mitleidige Perſonen ihm vielleichte einen Platz in dem für gewiſſe Perſonen durch eine mildreiche Stiftung eines klugen Swifts zu Dublin beſtimten Hauſe anweiſen: Himmel! was würde ich nicht zu veranttworten haben?

Was für einen scharfsinnigen Vertheidiger würden nicht die Italiäner verlieren, und wie unangenehm würde insbesondere dieser Verlust nicht denjenigen seyn, deren Fehler er in Tugenden zu verwandeln suchet? Trefflicher Beschützer der welschen Muse! ich weiß nicht, wie es mir jemahls in den Sinn gekommen ist, die Deutschen zu erheben, die Frantzosen zu vertheidigen, und die Italiäner zu Menschen zu machen. Wohlan, ich habe mir vorgesetzt, meine Meinung zu ändern. Sind Sie damit zufrieden, mein Herr Olibrio, und haben Sie ein zur Versöhnung geneigtes Gemüthe? Ich will hoffen, daß Sie von Stunde an geruhiger schlaffen werden. Ich nehme Theil an Ihrer Genesung, und erbiete mich, daß, wofern Ihr Gehirn schon etwas sollte gelitten haben, ich Sie in die Hände eines erfahrnen Wundartztes liefern will. Er hat schon manche, die vielleicht nicht so schlimm daran waren, zurechte gebracht. Lassen Sie uns itzo freundschaftlich mit einander sprechen.

Sagen sie mir, Herr Olibrio, ohne böse zu werden, was hat Sie bewogen, so gleich vom Anfange Ihrer Schrift, Ihre Stärcke in einer gewissen Sprache, die sonsten die Creaturen bey den Plumpen und am Fischmarckte nur zu sprechen pflegen, zu verrathen? Konnten Sie Ihre Einfälle nicht ein wenig artiger einkleiden? Eine Critick wider mich kan Ihr Blatt unmöglich seyn. Sie entdecken durchgängig ein durch eine Art von Rachgier erregtes, ich will nicht sagen, niederträchtiges Hertz. Dies ist eines von den Hauptkennzeichen einer Schmähschrift. Ihre Schmähschrift aber gehet wider alle diejenigen Personen, die das gute billigen, und das erwerfliche verabscheuen. Sie greiffen nicht so wohl mich, als alle vernünftigen Liebhaber eines gereinigten Geschmackes an. Sie setzen der Wahrheit das Messer an die Gurgel und wollen die Thorheiten auch durch Ihren Kiel fortgepflantzet wissen. Konnten Sie aber alles dieses nicht behutsamer ins Werck richten? Ich hätte Ihnen doch mehr Lebensart zugetrauet, als Sie in der That bezeigen. Warum haben Sie eine Maske entlehnet, um mit mir zu sprechen? Denn daß Sie würcklich ein Italiäner seyn sollen: dieses sticht mir einige gute Freunde, in deren Aufrichtigkeit ich nicht das mindeste Mistrauen setze, beständig aus dem Sinn zu reden. Man meinet, mein Herr, daß Sie, um Ihrer Einbildungskraft desto freyer den Zügel schiessen zu lassen, sich von der Tyber herzuschreiben, für gut befunden haben. Man will mir aus vielen Umständen darthun, als ob Sie wohl eben nicht eine Begierde, die Phöbusmacher und Galimathiassetzer wieder auf den Thron zu heben, in den Harnisch gebracht haben müsse. Ja diese mit ihren Muthmassungen vielleicht zuweitgehenden Köpfe wollen für gewiß behaupten, daß Sie in Ihrer Schrift, mein Herr Olibrio, gar un-

unzweydeutige Spuren einer Art von Eifersucht gewahr werden. Aber wer sollte denn wohl glauben, daß ein vernünftiger Deutscher über die Ehre seiner Landsleute so scheel sehen würde? Dem sey nun, wie ihm wolle, Sie mögen, mein Herr, ein Italiäner oder Lappländer seyn, ich verzeihe Ihnen alle heftigen, ich will nicht sagen, beißigen Ausdrücke. Ich will Sie im geringsten nicht darüber zu Rede setzen, und wenn ich hiemit auf einige Puncte Ihrer schmähsüchtigen Charteque zu antworten, mich entschließe, so gebe ich Ihnen die Versicherung, daß es nicht Ihrentwegen, mein Herr, sondern einigen unbehutsamen Gemüthern, die sich nicht die Mühe geben, eine Sache genauer zu untersuchen, zu Gefallen geschicht. Es würde mir Leyd thun, wenn einige meiner Landsleute mit Ihrer Seuche behaftet werden sollten.

Sie verwundern sich, daß ich den Titel zu meinem Wochenblatte von dem critischen Musico des Herrn Scheiben erborget. Ist es denn verboten, sich bey ähnlichen Absichten ähnlicher Titel zu bedienen? Es kann ja einem Manne, wie Ihnen, der etwas mehr als einen gemeinen Notenschwänzer vorstellen will, nicht unbewust seyn, wie schon der Herr Mattheson vor dem Herrn Scheiben eine **Musicam criticam** heraus gegeben. Es hat sich dessen ohngeachtet kein vernünftiger gefunden, der den Herrn Scheiben in die Acht erkläret, und noch vielweniger unsre Muttersprache deswegen einer Armuth beschuldigt hätte, als ob dieselbige einen neuen eigenen Titel herzugeben, nicht im Stande wäre. Sehen wir auf eine der Musick verwandte Kunst, zu wievielen sogenannten critischen Untersuchungen, Gedancken, Abhandlungen und dergleichen hat das vom Himmel begeisterte Geschlecht der Poeten nicht Gelegenheit gegeben? Es hat sich aber noch niemahls ein elender Reimenschmied mit der blossen Frage bey der klugen Welt rechtfertigen können: **Mein Herr, warum erscheinen Sie doch mit dem erborgten Titel einer critischen Untersuchung, Gedancke, oder Abhandlung?** Es muß dem Herrn Olibrio das Wort critisch doch gar fürchterlich in den Ohren klingen. Allein, ist es meine Schuld? Eine Person, die ein gutes Gewissen lossprícht, darf vor dem Richterstuhle nicht roth oder blaß stehen. Die Untersuchung ihrer Schriften dienet ihr zu desto mehrer Ehre. Sie hat keinen zweifelhaften Ausspruch zu besorgen. Die eingebildten Köpfe, die kleinen Geister sind es, die das Urtheil scheuen. Es thut ihnen wehe, daß man sie in ihrer Blösse der Welt vor Augen stellt, und auf die mit der Larve zuvor verdeckten Flecke weiset. Ich gebe Ihnen aber Hand und Siegel, mein Herr, daß ich bishero noch nichts von Ihnen gesehen, welches zu loben oder zu tadeln sey. Wollen Sie mich aber mit einigen Ausarbeitungen von Ihrer Hand beehren: so wird sich Gelegenheit finden, Ihnen Recht wiederfahren zu lassen. Nur bitte ich, daß

Sie Ihre Sachen zu gleicher Zeit irgendwo anders einzuschicken, belieben mögen. Sie werden alsdenn sehen, daß es ausser den vielen Gattungen von Albernheiten, auch mehr als eine Art, dieselben auszumertzen, giebet. Sie werden erfahren, daß, ohngeachtet alle diejenigen, die die Wahrheit auszubreiten, eine Sache nach den Regeln der Vernunft zu untersuchen, und zu beurtheilen, und die Herrschaft der Vorurtheile zu schwächen, sich bearbeiten, in ihrem Hauptzwecke übereinkommen: sie dennoch in den damit verknüpften Nebenumständen von einander unterschieden seyn können. Einer wird es auf diese Weise, ein ander wieder auf jene Weise anfangen. Ich kann daher nicht begreiffen, warum der von Ihnen so gar sinnreich ausgefundne Titel eines musicalischen **Wiederhohlers** auf meine Blätter passen soll. Wer hat es Ihnen denn gesagt, mein Herr Olibrio, daß ich den Herrn Scheiben **wiederhohlen** werde? Geben Sie mir doch selber Gelegenheit, schon itzo etwas anders zu schreiben? Hat Sie der unbarmhertzige Herr Scheibe vielleicht ehedem unter seiner critischen Ruthe gehabt, daß Sie glauben, ich werde auch mit Ihnen anbinden, und die Ihnen versetzten Streiche **wiederhohlen**? Sie müssen indessen etwas mehr als menschlichen Verstand besitzen, daß Sie sogleich bey dem Anblick meines ersten Blattes meine Absichten errathen können. Sie werden doch, um des Himmels willen, kein Abkömmling von dem ehrlichen Klingeohr seyn. Sie wissen ja, mein Herr, was dieser Pritschmeister für widrige Begebenheiten gehabt. Man beschuldigte ihn der Hexerey. Könnte ich aber nicht, Sie, mein Herr, als einen offenbaren und überführten Hexenmeister in die Hände des Gerichts liefern? Doch das sey ferne. Ich bin so böse nicht, und mögen Sie meinetwegen immer derjenige bleiben, der Sie sind, Ich will Ihnen nicht einmahl vergeltungsweise zumuthen, daß Sie Ihren Namen ändern sollen. Sie geben sich doch für einen **welschen Musicum** aus. Sie wissen aber, daß sehr viele diesen Titel führen. Ich fodere deswegen nicht von Ihnen, daß Sie sich durch den Zusatz zweyer Sylben von denjenigen Leuten, die diesen Namen mit Recht führen, unterscheiden, und sich etwann den **kauderwelschen Musicum** nennen sollen.

„Vielleicht aber werden die **ausgesuchten** Lobeserhebungen, welche Sie „den berühmtesten Meistern Ihrer Nation beyzulegen, bemüht gewesen „sind, denenselben desto besser gefallen, wenn sie von einem Kunstrichter „herkommen; ohngeachtet ihre Wercke sich schon längstens selbst gelobet haben.

Ich sehe es imgeringsten nicht ein, warum die Lobeserhebungen, womit ich meine Helden belegt, so **ausgesucht**, das ist, nach der verborgenen Bedeutung, so **weithergesucht und übertrieben** seyn sollen. Ist denn die Aehnlichkeit verletzet, und ist es hernach nicht erlaubt, die Vorzüge berühmter

ter Leute zu berühren? Es iſt ja meine Schuld nicht, mein Herr, daß Sie dieſes Glück nicht haben. Wollen Sie diejenigen edlen Mittel, wodurch man die durch Kunſt und Einſicht erhobnen Seelen, die Meiſter des guten Geſchmacks, die unermüdeten Bekämpfer der Unwiſſenheit auf ihrer gelehrten und ſchweren Rennebahn unterhält, aus der geſitteten ehrliebenden Welt fortgeſchaffet wiſſen? Wollen Sie das Verdienſt kreutzigen, und die Thorheit krönen? Werden durch das Lob, womit man Verſtand und Witz belohnet, nicht viele andere ermuntert, um gleiche Preiſe zu buhlen? Nur Leuten von ſeichtem Verdienſt, und denen Neid und Scheelſucht die dürren Glieder längſt weggebrennet, muß es beſchwerlich ſeyn, einen Mitbürger über ſich erhoben zu ſehen. Bey jeder Sylbe, da man eines andern rühmlichſt gedencket, erröthen ſie, und ſo oft ſie in dem Bilde eines verdienten Mannes einen beſonders bemerckten Umſtand erblicken, ſo läufft ihnen die Galle über. Ich ſpreche nicht von Ihnen, mein Herr; ich traue Ihnen etwas mehr Lebensart zu. Denn warum ſolte es Sie verdrieſſen, wenn ich Ihnen ſagte, daß ich für den aus dem muſicaliſchen Zeitbuche des vorigen Jahrhunderts mir ſchon bekandten Namen eines Agricola die gröſte Hochachtung hege; daß ich alle Tage die Wercke eines vortreflichen Schaffraths bewundere; daß die rollenden Baßthöne eines geſchickten Janitſch alle Adern in mir wallend machen; daß die netten Striche eines artigen Blumens, oder eines aufgeweckten Scharts mich vergnügen; daß ein Seyfarth mich entzückt, ſo oft er einer zärtlichen Couchois Gelegenheit giebt, ſeine lieblichen und abwechſelnden ſinnreichen Einfälle durch die redenden Bewegungen ihrer geſchlancken Glieder, durch die Kunſt ihres behenden Fuſſes, zu begleiten; daß eine Sonate von dem geübten Nieten mir beſſer, als der gantze Naudot, gefällt; daß ich alle Tage von der ſeltnen Fertigkeit im Treffen eines unermüdten Goldbergs mit Erſtaunen reden höre; und daß ein erfahrner Ringck die erleſenſten Schüler ziehet. Urtheilen Sie, mein Herr, ob allhier die Züge übertrieben, und die Bilder ſogar unnatürlich ſind. Doch wir wollen weiter gehen, bevor Sie wiederum böſe werden.

Sie wollen die Leute bereden, es habe weder in Deutſchland, noch Italien, jemahls das Vorurtheil geherrſchet, als ob die ſchöne Muſick nur Welſchland zum Vaterlande habe. Mich deucht aber, daß Sie wohl darinnen ein wenig zu weit gehen. Das bekandte Schreiben des Herrn Lotti aus Venedig an den Herrn General von Bertouch, worinnen er ſeinen Landsleuten zwar eine Fertigkeit im Erfinden, aber nicht die wahre Compoſition zugeſtehet, als welche er in Deutſchland ſuchet, enthält eine unumſtößliche Wahrheit. Ob er aber dieſes nach dem Buchſtaben verſtanden, oder nur, wie es wahrſcheinlicher iſt, aus einer Art von Höflichkeit gegen den Herrn von Bertouch geſprochen: das iſt eine andere Frage. Geſetzt auch, daß ein Lotti die

ihm eingeflößten Vorurtheile wider die Deutschen während seines Auffenthalts bey uns abgeleget, und er aus würcklicher Ueberzeugung gedacht: so fragt es sich wiederum, ob denn allen welschen Musicis eines wackern Lotti Art zu gedencken, eigen ist. Wollen Sie, mein Herr, von einer einzelnen Person auf eine gantze Nation schliessen? Wenn nun jemand aus Ihren Schreiben an mich die Folge ziehen wollte, ob müsten alle Ihre Landsleute Starköpfe, murrische und beißige Leute seyn: würde derselbe mit seinem magern Schlusse nicht verlachet werden? Es ist richtig, daß vernünftige Personen das Verdienst überall zu schätzen wissen. Aber machen diese vernünftige Personen den grösten Haufen aus? Die geringsten Bänckgensänger, welche Italien, so wie die Murmelthiere, hecket, blasen sich ja wie angefeuchtete Erdschwämme auf; und kommen wir gar auf würckliche Virtuosen, wie unleidlich ist ihr Stoltz nicht ihren eigenen Freunden? Verachten sie nicht alle andere gegen sich, und, wenn man sich mit ihnen über die Geschicklichkeit der Ausländer einläßt, suchen sie da nicht jedermann zu bereden, daß man sie, die Welschen, nur allein, mit Ausschliessung aller andern Nationen, für die Bewohner des Musenberges betrachten müsse? Itzo pflantzet ein jeder Meister seine Art zu gedencken und zu urtheilen auch auf seinen Lehrling fort. Die Sprache des Stoltzes wird allgemein, und wer für keinen Ketzer in der Musick angesehen werden will, darf sich nicht unterstehen, eine andere Meinung zu hegen. Da haben Sie, mein Herr, den Ursprung der Vorurtheile der Italiäner wider die Fremden. Daß dieses Vorurtheil aber noch würcklich unter den Welschen herrsche, dieses könnte ich Ihnen durch mehr als ein Exempel beweisen, wenn es die Erfahrung nicht zur Gnüge bezeugte. Wir wollen nur sehen, ob denn niemahls das Vorurtheil für die Italiäner in Deutschland geherrschet haben müsse. Darf ich mir allhier die Freyheit nehmen, Ihrer Erfahrung, mein Herr, das beträchtliche Ansehen des unpartheyischen und berühmten Herrn **Mattheson** entgegen zu setzen? Belieben Sie nur insbesondere in seinem neueröfneten Orchestre nachzuschlagen. Zeigt er nicht durch sein eigenes Exempel, wie der Name eines Italiäners die Ohren vieler Deutschen zu verführen pflege "Es ist, schreibt er, mir selber wiederfahren, daß gewisse Leute meine schlechte Arbeit hochgehalten, und sehr gerühmt, so lange sie geglaubt, es sey dieselbe von **Bononcini, Ziani**, oder einem anderen welschen Meister. So bald sie aber hinter die Wahrheit gekommen, ist niemand mehr zu Hause gewesen.„ Ich könnte Sie allhier, mein Herr, zum Ueberfluß auf den critischen Musicum des gelehrten Herrn Scheiben, und auf die Schriften des verdienten Herrn M. Mizler verweisen. Aber alle diese Leute sind Critici, und wie wenige Leute pflegen, aus Furcht, sich öffentlich gerichtet zu sehen, critische Blätter zu lesen? Sol-

te

te aber die so grosse Anzahl der welschen Meister, die zu einer Zeit, wo so wenig als ietzt in Deutschland ein Mangel an geschickten Leuten war, insbesondere im vergangnen Jahrhundert, und zum Anfang des itzigen, unterschiednen Deutschen Capellen vorgestanden, nicht ein Zeugniß ohne Ausnahme von dem damahligen tiefen Vorurtheile der Deutschen für die Italiäner abgeben können? Ich will Ihnen nur allhier den Liberati, Marini, Farinelli, Bontempi, Battista Pinelli, Antonio Scandelli, Torri, Prioli, Bertaldi, Pistocchi, und unter den gantz neuern, den Venturini nennen. Ich könnte noch einige Kammerorganisten, als den Giovanni Valentini, Capellini, und andere mehr, hinzufügen. Allein, mein Herr, Sie sind einmahl der Rede so voll, daß fremde Gedancken wohl wenig Platz bey Ihnen finden können. Indessen werden Sie doch gerne zugeben, daß, so lange die Welschen am Regiment in einer Capelle gewesen, die Deutschen ohne Zweifel nachstehen müssen. Und da ist es denn wohl nicht anders gewesen, als daß die Deutschen die Bratsche, von der Sie, mein Herr, etwas verächtlich zu reden scheinen, spielen musten. Warum aber wollen Sie hier denen Leuten, die sich mit diesem Instrument beschäftigen, zu Leibe? Hat man in einem wohlbestellten Orchestre nicht sowohl der Bratsche, als einer ersten Violine vonnöthen! Und, wenn es anders wahr ist, daß, wenn eine Musick vollkommen seyn soll, die zur Ausführung derselben bestimmte Personen auf allen Instrumenten von gleicher Stärcke seyn müssen: wer siehet da nicht, daß ein geschickter Bratschenspieler auf den Beyfall der Zuhörer eben so vielen Anspruch zu machen, berechtigt ist, als der beste erste Violinist. Wo Sie aber es erfahren, daß ich die Bratsche spiele, weiß ich nicht. Haben Sie es durch cabbalistische Künste herausgebracht? Oder haben Sie diesen Einfall bey einem Gläßchen Lebenswasser erschnappet? Lernen Sie doch, mein Herr, die Leute besser kennen, um zum wenigsten keine handgreifliche Unwahrheiten in den Tag hineinzuschreiben. Das Lachen scheinet auch Ihrem Naturell nicht gar zu gemäß zu seyn. Wenn Sie ja schäckern wollen, so thun Sie es doch auf eine ungezwungenere Weise. Ueberdencken Sie die Wahrheit des Catullischen Verses:

Risu inepto res ineptior nulla est.

Künftig ein mehrers.

§. 16.

Der gerade oder einer gleichen Eintheilung fähige Tact besteht aus zwey Hauptgliedern, Theilen, oder Schlägen. Jedes Glied kann eine gantze, halbe, ein Viertheil, ꝛc. begreifen. Es können aber auch diese gantze und halbe Noten ꝛc. durch einen Punct vermehret werden. Hieraus entstehen zweyerley Hauptarten des geraden Tacts, der einfache und der zusammengesetzte. Er ist einfach wenn jede Note nur in zwey andere kann vertheilet werden. Er ist zusammengesetzt, wenn iede Note in drey andere kann unterschieden werden.

a) Von dem einfachen geraden Tact

Es begreift derselbe in der heutigen Musick nicht mehr als folgende zwey Arten,

1 Den

1.) Den geraden Tact von einer gantzen, oder zwey halben, welcher insgemein der Vier-viertheil Tact, oder der gemeine Tact genennet wird.

2. Den geraden Tact von einer halben, welcher insgemein der zweyviertheiltact genennet wird.

In dem gemeinen Tact geht eine halbe, oder zwey Viertheile, oder vier Achtheile ꝛc. auf jeden Schlag. Es wird dieser Tact auf unterschiedne Art bezeichnet, nachdem die Bewegung langsam oder geschwinde seyn soll. In dem ersten Fall wird er mit einem grossen C. oder 4. in dem andern Fall mit einem Strich durch das C, oder mit einer grossen 2. vorgestellet. Man mercke auch noch, daß, wenn der gemeine Tact eine sehr langsame Bewegung haben soll, man alsdenn, um die Zeit desto richtiger abzumessen, die Schläge zu verdoppeln, und den Tact in vier Hauptglieder oder Schläge, auf deren jedes ein Viertheil oder zwey Achtheil ꝛc. gehen, zu vertheilen pfleget.

In dem Tact von einer halben, oder dem sogenannten Zweyviertheiltact gehet ein Viertheil, oder zwey Achtheile, oder vier Sechzehntheile ꝛc. auf jeden Schlag. Dieser Tact wird schlechterdings mit einer kleinen 2. oder folgendergestalt $\frac{2}{2}$ bemerckt. Es pflegt derselbe eben sowohl wie der vorige in vier Schläge, auf deren jedes ein Achtheil gehet, vertheilet zu werden, wenn die Bewegung sehr langsam seyn soll.

(B) Von dem zusammengesetzten geraden Tact.

Wenn eine jede halbe in dem gemeinen Tact mit einem Puncte verlängert wird, und folglich drey Viertheile auf jeden Schlag zu stehen kommen: so entsteht daraus der Sechsviertheiltact, welcher durch $\frac{6}{4}$ bezeichnet wird.

Wenn ein jedes Viertheil in dem Zweyviertheiltact mit einem Puncte vermehret wird, und folglich drey Achtheile auf jeden Schlag zu stehen kommen: so entsteht daraus der Sechsachtheiltact, welcher $\frac{6}{8}$ geschrieben wird.

In diesen beyden Arten von Tacten werden öfters zwey Tacte in eins zusammen gezogen. Hieraus entsteht eine Verdoppelung der Schläge, und bekommen wir alsdenn von der ersten Gattung den Zwölfviertheiltact $\frac{12}{4}$ von der andern den Zwölfachtheiltact $\frac{12}{8}$

Zu den Arten des einfachen geraden Tacts pflegte man vordem noch folgende hinzuzusetzen,

1) den Vierzwölftheiltact, da eine viereckigte kurtze, das ist, zwey gantze, auf jeden Schlag genommen ward.

2) den Zweyzwölftheiltact da eine viereckigte halb kurtze, das ist, eine gantze auf einen Schlag genommen ward.

3) den Zweyachttheiltact, da ein Achttheil auf einen Schlag genommen, und der mit $\frac{2}{8}$ oder $\frac{4}{16}$ bezeichnet ward.

Zu den Arten des zusammengesetzten geraden Tacts fügte man gleichfals noch hinzu.

1) Den Sechszwölftheil, $\frac{6}{12}$	2) Den Zwölfzwölftheil, $\frac{12}{12}$
Den Sechszweytheil $\frac{6}{2}$	Den Zwölfzweytheil, $\frac{12}{2}$
Den Sechssechzehntheil, $\frac{6}{16}$	Den Zwölfsechzehntheil $\frac{12}{16}$

Über alle diese Arten von Tacten haben den Lauffzettel bekommen, seit man angefangen, die Art der Bewegung durch die im 14. §. angeführten Italiänischen Kunstwörter deutlicher zu machen. Wir haben also heutiges Tages nur folgende Arten des geraden Tacts.

Einfache	(1) Den gemeinen,	Zusammen gesetzte.	(3) Den Sechsviertheiltact.
	(2) Den Zweyviertheiltact.		(4) Den Sechsachtheiltact
			(5) Den Zwölfviertheiltact
			(6) Den Zwölfachtheiltact.

Ins künftige vom ungeraden Tact.

Der Brief des Herrn Chelidor wird nicht vergessen werden.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzet, und sind in der Hande- und Spenerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Critiſche Muſicus an der Spree.

Fünftes Stück.

BERLIN,
Dienſtags, den 1. April 1749.

Hochzuehrender Herr Criticus,

Es war im geringſten nicht nöthig, daß ſie eine ſo weitläuftige Vertheidigung ihres erſten Stücks übernahmen. Kein verſtändiger konnte jemahls die Schrift ihres unbefugten Gegners billigen. Sie zeiget nichts mehr, als daß es, trotz der geſunden Vernunft, noch alle Tage Leute giebt, welche Stoltz und Eigenliebe verhindert, die Schwäche ihrer Fähigkeit zu erkennen, und die, da ihre Kräfte nicht zureichen, etwas eigenes der Welt vor Augen zulegen, zu weiter nichts fähig ſind, als die Bemühungen ihrer Mitbürger anzugränzen. Daß der Herr Olibrio aus dieſer Zahl ſeyn muß, davon leget ſeine Schrift den deutlichſten Beweis ab. Denn womit hat er ſich jemahls um die muſicaliſche Welt verdient gemacht? Daß er etwann alle Woche ein Paar elende geiſtliche Arien zuſammen ſtümpert, die er doch gleichwohl den Sängern auf der Straſſe überlaſſen muß, weil Leute von Geſchmack ſich nie entſchlieſſen können, ſie im Tempel aufzuführen, und die Andacht der Gläubigen damit irre zu machen, dieſes will nicht vieles ſagen; und, daß er beſtändig behaupten will, er ſchreibe nicht in dem Deutſchen Geſchmack, ſondern nach dem welſchen Guſto, dieſes wird für ſeine Arbeit kein Bürge ſeyn. Was das wunderbahrſte iſt, ſo ſoll er allezeit, ſo oft er ſich etwas geiſtliches auszuarbeiten, vorſetzet, ein Dutzend verliebte Arien von der neueſten Speroniſchen Sammlung zum Muſter vor ſich legen, und eine nach der andern auf ſeinem Claviere mit groſſer Bedachtſamkeit überfingern, um den Geiſt der Compoſition aufzumuntern. Man erachtet leicht, daß es nach einem ſo ſchönen Vorſpiele nichts als himmliſche Einfälle regnen müſſe. Der gute Menſch! Es dauert mich, daß er ſich ſo viele Mühe giebt. Ich unterſtehe mich, ihm einen gewiſſen Vorſchlag zu thun. Vielleicht gelingt es ihm darinnen beſſer, und wünſche ich ihm ſchon zum voraus Glück dazu. Man hat mir geſagt, daß er kein unebner Poete iſt, und noch dazu

in zehn bis zwölf Sprachen. Er kann mit seiner poetischen Gelehrsamkeit gar grossen Nutzen unter unsern Herren Cantoribus in der Provintz stiften. Es haben diese insgemein die gar löbliche Gewohnheit, die theatralischen Stücke in geistliche Jahrgänge zu verwandeln, und habe ich, mit nicht geringer Erbauung, vor einiger Zeit an einem gewissen Orte, ein lustiges Operettgen an einem Adventssonntage zur Communion aufführen gehöret. Diesen ehrlichen Leuten solte der Herr Olibrio mit seiner poetischen Feder zu Hülfe kommen. Er solte geistliche Texte unter die vielen Opernarien legen, die er sein Tage gesehen, und ohne Zweifel mit eigner welschen Hand abgeschrieben. Das würde ihm Ehre machen, und auch Nutzen bringen. Aber mit seiner itzigen Arbeit bringet er es wohl schwerlich so weit, daß meine Landsleute ihn mit scheelen Augen ansehen, und ihn etwann, wie man dem Rosenmüller in Italien gethan, bis aufs Leben verfolgen werden. Dieser Mensch ist indessen derjenige, mit dem mein Herr Criticus zu thun haben. Urtheilen Sie ihn selber, ob es sich der Mühe verlohnet, sich ferner mit ihm einzulassen, und diejenigen Anmerckungen, die sie den Freunden des deutschen Geschmacks über allerhand musicalische Wahrheiten mitzutheilen, versprochen, der weitern Widerlegung einer in dem ungehirnten Kopfe einer stoltzen Eifersucht entsprossnen Schrift nachzusetzen. Machen sie sich ja nicht die Hofnung, daß sie den guten Olibrio bekehren werden. Setzen sie ihm die stärcksten Beweise, und die handgreiflichsten Erfahrungen entgegen: er wird doch bey seiner Meynung bleiben. Sein saturnischer Planete verdammet ihn einmahl zum Widersprechen. Stellen sie sich, daß sie seiner Meynung beyfallen; er wird so gleich dieselbige verändern, um nur Gelegenheit zu haben, von frischen anzubeissen. Ich wünsche nichts heftiger, als daß derjenige Kunstschnitt, womit die Welschen ihren Sängern die Stimme zu erhalten pflegen, sich auch beym Haupte anwenden liesse. Es könnte derselbe unserm Herrn Olibrio sehr wohl statten kommen. Er würde alsdenn für einen Welschen nach einem neuern und reinern Gusto passiren können. Ich bin mit vieler Hochachtung

den 29 Martii 1749.

Dero ergebner
Wahrmund.

Mein Briefsteller scheinet etwas hitzig zu seyn. Ich bin ihm zwar verbunden, daß er meine Partey nimt. Aber das Bild meines Gegners hätte er nicht sollen mit so frey unter die Augen setzen. Es ist mir nur um die Sache, nicht aber um die Person zu thun. So viel ist gewiß, daß ich mich wohl inskünftige nicht mehr entschliessen mögte, Schriften nach Olibrischem Geschmack zu beantworten. Es ist unmöglich, daß meine Gedancken jederzeit mit den Gedancken der gantzen Welt übereinstimmen werden. Man bediene sich aber gegen mich der Sprache der gesitteten Welt, und bringe für

die

die Waffen der gewöhnlichen Klopffechter die Waffen der gesunden Vernunft auf den Kampfplatz. Ich werde nichts, als was wahr ist, zu vertheidigen suchen, und wird man mir jederzeit Vergnügen erweisen, wenn man mir auf eine anständige Art Gelegenheit giebet, der Wahrheit weiter nachzudencken. Unterdessen bin ich verbunden, noch einigemahl mit dem Herrn Olibrio zu sprechen, da ich einmahl im vorigen Blatte angefangen.

Sie glauben mein Herr Olibrio, daß es einem Meister eben keine sonderbare Ehre ist, wenn die so gar ums Brot arbeitenden Copisten einander um die Wette streiten, seine Wercke bekandt zu machen. Ich glaube es auch. So sind wir ja eins. Wo habe ich denn die Ehre unsrer Virtuosen auf die Verrichtungen der Abschreiber gründen wollen? Doch kann man wohl gleichfals nicht behaupten, daß es einem Componisten solte zur Schande gereichen, wenn sich viele Federn bemühen, seine Schriften bekandt zu machen. Es stehet ja wohl nicht zu glauben, daß ein Copist sich um schlechte Sachen schlagen wird. Er wird allezeit dasjenige, was den Beyfall seiner Zeit, und den geschicktesten Mann zum Urheber hat, aufzutreiben suchen, wofern er anders seinen Unterhalt durchs Abschreiben finden will. Ich will mich aber über diesen dem Herrn Olibrio so anstößigen Ort etwas näher erklären. Die Schriften berühmter Componisten müssen doch auf eine Weise bekandt gemachet werden, es mag nun durch den Kiel, oder durch den Stichel geschehen. Da aber viele Leute noch in dem alten ungegründten Vorurtheile stecken, als ob die geschriebene Musick ohne Unterscheid besser sey, als die gestochne: so kann es doch nicht anders seyn, als daß die Bekandmachung der meisten Sachen durch die Feder geschehen müsse. Wollen sie nun, mein Herr Olibrio, allen Liebhabern der Musick das Gesetz auferlegen, sich alle Stücke mit eigner Hand abzucopiren? Haben hier nicht so viele Personen der Beyhülfe eines Abschreibers vonnöthen? Folglich sind es wohl nicht die Copisten, die den Ausschlag geben. Die Kenner sind es, die sich bestreben, guter Deutschen Musicalien habhaft zu werden, und dieselben durch hiezu taugliche Federn zu ihrem Gebrauch entwerfen zu lassen. Dieses alles wuste der Herr Olibrio gar wohl. Er sahe den Zusammenhang meiner Gedancken gar wohl ein, und merckte, daß ich nichts anders sagen wollen, als daß man bey den Freunden der Musick heutiges Tages nichts als Deutsche Sachen siehet, nachdem sie vor diesen mit nichts als welschen Schriften beschäftigt gewesen. Aber das Wort Copist gab ihm Gelegenheit, gleichsam im vorbeygehen unsern Deutschen Componisten eins zu versetzen. Vielleicht kränckt es ihn, daß ihn noch kein Copist im Namen eines Kenners um seine Arbeiten ersuchet hat. Warum schreibt er sie nicht selber ab, und schicket sie an die Materialisten? Er fände keine bessere Gelegenheit, seine Geburten bekandt zu machen.

Sie meynen, mein Herr Olibrio, daß niemahls in Deutschland so viele Opern gemacht sind, als seit zwantzig Jahren geschehen ist. Nehmen Sie mir es nicht ungütig, Sie stellen sich entweder, als ob Sie ein gar kurtzes Gedächtniß haben, oder Sie müssen die Geschichte der Thonkunst nicht mit so vieler Sorgfalt, wie Sie doch zu schreiben belieben, überlesen haben. Hat denn ein Händel erst vor zwantzig Jahren angefangen, Opern zu verfertigen? Hat man nicht schon länger, als vor viertzig Jahren seine theatralische Arbeiten bewundert? Es werden ja dem Herrn Olibrio die häuffigen Singespiele des vortreflichen Käysers, der schon zum Ausgange des vorigen Jahrhunderts die Ehre der Deutschen gegen die Welschen gerettet, nicht unbekandt seyn. Ich übergehe allhier den ernsthaften Fux, so wie Sie diesen verdienten Mann betitelt wissen wollen, den geübten Schürmann, und andere, die sich nicht erst vor zwantzig Jahren durch Sachen für die Singebühne hervorgethan. Sie haben also für diesesmahl einen kleinen Fehler wider die musicalische Zeitrechnung begangen. Verbessern Sie diesen Fall Ihres Gedächtnisses bey einer andern Gelegenheit.

„Meine Landsleute lassen es sich gar gerne gefallen, wenn an statt der Na„men in ini und elli inskünftige auch welche in ix und in utsch den musica„lischen Stücken den Werth ertheilen sollen, wofern anders bey Ihnen je„mahls ein kluger Mensch die Güte der Arbeit nach den Endigungsbuch„staben des Nahmens der Verfasser beurtheilet hat.

Es ist wahr, mein Herr Olibrio, daß Sie ungemein geschickt sind, einen Dolmetscher abzugeben. Ich habe gesagt, daß sich die Hochachtung für die Namen in ini und elli verliert. Welcher gescheute Mensch aber wird auf den ungesunden Einfall gerathen, man wolle damit sagen, daß die Endungssylben in ini und elli jemahls den Musick dem Werth ertheilet? Nur ein Olibrio ist fähig, also zugedencken. Ein andrer siehet gar leichte, daß hiemit auf die Meister eines Landes gezielet sey, deren Namen insgemein auf solche, oder ähnliche Sylben auszugehen pflegen. Wie froh muß der gute Olibrio nicht gewesen seyn, da er die Sylben in ix und utsch erfunden, um sie den in ini und elli entgegen zusetzen. Auf diesen Fund, mein Herr Olibrio, gehörte ein Glaß Wein. Warum haben Sie diesen Endungssylben nicht noch die in ola hinzugefüget? Das Dreyblatt wäre vollkommen gewesen. Haben Sie es aus Bescheidenheit weggelassen?

„Wenn ist denn die Zeit gewesen, da man den Kielen der Neapolitaner das „Vorrecht eingeräumet hat, allein gute Compositionen hervorzubringen?

Wiederum was neues. Der gute Olibrio muß die Classe der Rhetorick in der Jugend übergehüpfet haben. Er hätte sonst in seinem bärtigen Alter gemercket, daß man allhier in uneigentlichem Verstande redet, und einen

Theil

Theil für das gantze, eine Provintz für das gantze Land, nimmt. Man hätte ja anstatt Neapolitaner, auch Venetianer, Römer, Savoyer, u. d. sagen können, weil man wohl eben nicht willens gewesen ist, durch diesen Ausdruck besonders auf einige Neapolitaner, als den bekandten Michele Masciti, den Santis, und andere zu zielen. Ich könnte sonsten bey dieser Gelegenheit die Frage aufwerfen, ob der Herr Olibrio, der sich einen Liebhaber der Musick von der Tyber nennet, nur den Meistern an der Tyber das Vorrecht einräumet, nach seinem Gusto zu setzen. Er wird sich die am Po- und Arnefluß durch dieses Compliment gar schlecht verbinden, und hat sich ein Vivaldi, Albinoni, Marcello, Gasparini, nicht anderswo, als um die Tyber herum, hören lassen?

„Nur neulich noch hat ein Deutscher nach dem allerneuesten Italiänischen Gusto Clavierstücke an das Licht treten lassen. Mit was für Recht „können Sie also über Ihre heutigen aufgeheiterten Zeiten Triumph schreyen?

Alles, was nur in der Musick schön seyn kann, muß denn nach Ihren Gedancken, mein Herr, nach dem allerneuesten Italiänischen Gusto beticlt seyn. Trefflicher Ruhm für die Deutschen. Man hat wohl ehemahls geglaubt, als ob wir zu nichts anders geschaffen wären, als fremde Moden nachzuäffen, als fremde Sachen zu bewundern. Es muß doch aber wohl diese Nachahmung, diese Bewunderung wegfallen, wenn die Ursache dazu aufhöret. Mich befremdet nur, mein Herr Olibrio, wie Sie gar nicht von den Deutschen verlangen, daß sie auch ihren Namen durch eine italiänische Endigung verändern, oder gar einen welschen Namen annehmen sollen. Es haben zwar ehemahls einige grosse Meister bey uns diese Schwachheit gehabt. Sie haben sich aber noch bey Zeiten wiederum bekehret, und das lächerliche in dieser Veränderung eingesehen. Mir fällt eben bey dieser Gelegenheit ein gewisser nicht ungeschickter Frantzösischer Organist, Namens Corette, ein, welcher unter dem angenommenen welschen Namen Zipoli unterschiedne Stücke ans Licht treten lassen. Man lachte ihn aber nur seines sinnreichen Betruges wegen aus. Vielleicht ist auch nur dieses der einzige Frantzose, der, da er unter seinem Namen nicht fortkommen können, unter einem entlehnten berühmt zu werden geglaubt, da seine Nation, wie ich bereits im ersten Blatte erwehnet, sonst niemahls mit welschen Titeln zu prangen gesucht hat, oder vielleicht suchen wird. Mich deucht übrigens, daß der angeführte deutsche Meister mit ihrem Lobe nach dem allerneuesten italiänischen Geschmack nicht gar zufrieden seyn wird. Sie hätten vielmehr sagen sollen: in dem guten vormahligen Italiänischen Gusto. Nach dem allerneuesten heisset nichts anders, als in einem Geschmack, worinnen nichts als Unordnung herrschet, wo die elendeste Harmonie den gemeinsten und leichtsinnigsten Gesang begleitet, wo ein Schnitzer dem andern Platz machet, ꝛc. wo niemahls der wahre Geschmack des Flügels getroffen ist, wo man bey einem rasselnden Adagio

eins herumſpringen muß, und dergleichen mehr. Verbeſſern Sie alſo Ihre Sprache, mein Herr, wenn Sie inskünftige der Geſchicklichkeit dieſes deutſchen Meiſters wollen Recht wiederfahren laſſen.

„Leclair hat doch den Welſchen nicht wenig abgeborget, und nur mit ei„nem kürtzern Strich und Bogen geſpielet.

Es ſcheinet, daß der Herr Olibrio den Herrn Leclair und ſeine Schriften wenig kennen müſſen. Ich beruffe mich gegen Sie auf das Zeugnis eines Geminiani, eines berühmten und wider die Art ſeiner Nation unparteyiſchen Virtuoſen, welcher, nachdem er den Tartini ehemahls genung gehöret, bey ſeiner Anweſenheit in Paris geſtehen müſſen, wie zu dem ſogenannten tartiniſchen Bogen, in deſſen Führung ein Locatelli ſelbſt nicht eben der glücklichſte geweſen, die Hand eines Leclair erfodert werde. Urtheilen Sie itzo ein wenig anders von dem Strich dieſes ſo wohl in der Kunſt zu ſetzen, als auszuführen, zugleich groſſen Meiſters. Daß derſelbe aber den Welſchen nicht wenig ſollte abgeborget, und ſie folglich beſtohlen haben, hievon habe ich in ſeinen Schriften noch niemahls Spuren finden können. Beweiſen Sie mir, daß er, nach Art vieler Welſchen, zweyſtimmige Trioe, und dreyſtimmige Quattuors machet, daß er ſeine Sätze nicht mit durchgängiger Stärcke ausarbeitet, daß ſich nicht bey iedem Gange eine neue Kunſt entdecket, daß ſein Geſang nicht rührend iſt, daß er den Grund der Harmonie nicht in ſeiner Gewalt hat, daß er eine Note mit Unbedachtſamkeit ſetzet; als denn will ich Ihnen zugeben, daß er ſich der Künſte der Welſchen zu Nutzen macht. Ich glaube indeſſen, daß, nachdem ein Leclair ſo glücklich ſeyn können, einer Durchlauchten Kennerin des ſchönen Geſchmacks, einer Prinzeßinn von Oranien, zu gefallen, er meiner Schutzſchrift gegen einen Herrn Olibrio nicht vonnöthen hat. Künftig ein mehrers.

§. 17.

Der ungerade, oder einer gleichen Eintheilung unfähige Tact, beſteht aus drey Hauptgliedern, Theilen oder Schlägen. Er kann ebenfals wie der gerade, in den einfachen, und zuſammengeſetzten unterſchieden werden. Er iſt einfach, wenn iede Hauptnote nur in zwey andere kann vertheilet werden. Er iſt zuſammengeſetzt, wenn jede Hauptnote durch den Zuſatz eines Puncts verlängert wird, und folglich in drey andere unterſchieden werden kann.

(a) Von dem einfachen ungeraden Tact.

Man brauchet in der heutigen Muſick folgende drey Arten;

1) den Dreyzweytheiltact, da eine halbe auf jeden Schlag genommen wird. Sein Zeichen iſt $\frac{3}{2}$

2) den Dreyviertheiltact, da ein Viertheil auf jeden Schlag genommen wird. Sein Zeichen iſt $\frac{3}{4}$

3) den Dreyachttheiltact, da ein Achttheil auf jeden Schlag genommen wird. Sein Zeichen iſt $\frac{3}{8}$

Wenn die Bewegung in dieſen Tactarten ſehr geſchwinde ſeyn ſoll, ſo pfleget man nur, in der äuſſerlichen Vorſtellung derſelben mit der Hand, zwey Schläge zu machen, da denn die beyden erſten Theile auf den Niederſchlag, der letztere Theil auf den Aufſchlag genommen wird. Die Herren Tantzmeiſter haben hier die Gewohnheit, daß ſie in den Menuetten zwey Tacte zuſammenziehen, und die drey Glieder des erſten zum Niederſchlage, und die drey Gliedern des andern zum Aufſchlage nehmen.

(b) Von dem zuſammengeſetzten ungeraden Tact.

Füget man in dem $\frac{3}{2}$ Tact einen Punct zu einer jeden halben hinzu, ſo entſtehet daraus der Neunviertheiltact, $\frac{9}{4}$

Füget man in dem $\frac{3}{4}$ Tact einen Punct zu einem jeden Viertheil hinzu, ſo entſtehet daraus der Neunachtheiltact, $\frac{9}{8}$

Füget man in dem $\frac{3}{8}$ Tact einen Punct zu einen jeden Achttheil hinzu, ſo entſtehet daraus der Neunſechzehntheiltact, $\frac{9}{16}$

Auſſer dieſen Arten waren ehedeſſen noch folgende im Gebrauch:

Von der einfachen Gattung,
der Dreyeintheil, $\frac{3}{1}$ und der Dreyſechzehntheil $\frac{3}{16}$

Von der zuſammengeſetzten Gattung,
der Neuneintheil, $\frac{9}{1}$ da drey gantze auf jeden Schlag giengen.
der Neunzweytheil $\frac{9}{2}$ da drey halbe auf jeden Schlag giengen.

Aber alle dieſe Tactarten ſind, ſeit des Gebrauchs der oben angeführten italiäniſchen Kunſtwörter, aus der Mode gekommen. Wir haben alſo heutiges Tages nur folgende Arten des ungeraden Tacts:

Einfache	1) den Dreyzweytheiltact.	zuſammen-geſetzte.	4) den Neunviertheiltact.
	2) den Dreyviertheiltact.		5) den Neunachtheiltact.
	3) den Dreyachttheiltact.		6) den Neunſechzehntheiltact

Anmerckungen.

1) Der ungerade Tact pfleget von vielen Tripel, oder Tripeltact genennet zu werden.

2) Einige Liebhaber von Neuerungen verſuchten ehemahls, folgende ungerade Tactarten einzuführen.

Die erſte begriff ſieben Hauptnoten, und da dieſelben von allerhand Geltung ſeyn konnten, ſo entſtand daraus der $\frac{7}{1}$ $\frac{7}{2}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{8}$ und $\frac{7}{16}$ Tact.

Die andere begriff fünf Hauptnoten, und da dieſelben gleichfals von allerhand Geltung ſeyn konnten, ſo entſtand daraus der $\frac{5}{1}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{8}$ und $\frac{5}{16}$ Tact.

Man

Man merckte aber, daß dieſe Tactarten nichts anders als eine Vermiſchung des geraden und ungeraden Tactes waren; und die daraus entſtehende Wirckung der Mühe, ſie richtig auszuführen, gar nicht beykam: ſo war dieſe Erfindung von ſchlechter Dauer.

3) Viele Componiſten haben die Gewohnheit, eine einfache und zuſammengeſetzte Zeitmaſſe von einerley Anzahl von Schlägen, in zwey oder mehrern Stimmen, gegen einander zu gebrauchen, z. E.

den $\frac{1}{2}$ gegen $\mathfrak{C}$ zu vier Schlägen genommen.

den $\frac{3}{8}$ gegen $\frac{3}{4}$

den $\frac{2}{4}$ gegen $\frac{3}{4}$ und ſo weiter.

4) Jeder Tact wird in gute und falſche Theile unterſchieden. Auf dieſen Unterſcheid beruhet die ſogenannte innerliche Gröſſe (quantitas intrinſeca) deſſelben, da die Glieder eines Tacts ſonſt ihrer äuſſerlichen Gröſſe nach, d. i. in der Geltung der Noten einander ähnlich ſind.

(a) In dem geraden Tact von zwey Schlägen fällt der gute Tacttheil auf die Theſin, der falſche oder ſchlimme auf die Arſin. Werden den zwey Schlägen nach zwey Wendungen hinzugefüget, ſo daß der Tact vier Hauptglieder bekömmt, ſo werden dadurch die guten und falſchen Tacttheile vermehret. Die guten fallen auf das erſte, und dritte; die falſchen auf das zweyte und vierte Glied. Man ſiehet hieraus, daß die guten Tacttheile allezeit auf die ungeraden, und die falſchen auf die geraden Glieder fallen, und, da jedes Glied eines Tacts in zwey, vier, und mehrere kleinere Glieder vertheilet werden kann: ſo darf man überhaupt nur mercken,

daß der gute Tacttheil unter zwey halben (zwey Viertheilen, ꝛc.) allezeit auf die erſte fällt.
unter vier Viertheilen, (vier Achttheilen, ꝛc.) auf das erſte und dritte.
unter acht Achttheilen (acht Sechzehntheilen, ꝛc.) auf das erſte, dritte, fünfte und ſiebende. u. ſ. w.

daß der falſche Tacttheil unter zwey halben (zwey Viertheilen, ꝛc.) allezeit auf die andere fällt.
unter vier Viertheilen (vier Achttheilen ꝛc.) auf das andere und vierte.
unter acht Achttheilen (acht Sechzehntheilen, ꝛc.) auf das andere, vierte, ſechſte und achte. u. ſ. w.

(b) In dem ungeraden Tact begreift das erſte Hauptglied den guten Tacttheil; und die zwey letztern werden für die ſchlimmen Tacttheile gehalten. Es findet hier aber in unterſchiednen Gelegenheiten eine Ausnahme ſtatt, welches an ſeinem Orte durch Beyſpiele deutlicher gemacht werden wird.

Da ich in dem 12. §. des dritten Stückes, der Theorbe ein Syſtem von ſechs Linien zugeeignet habe, ein vernünftiger Muſickgelehrter aber, der ſich Chelidor zu nennen beliebet, mir nachhero die ſichere Nachricht gegeben hat, daß man ſich heutiges Taages gleichfals des fünflinigten Syſtems für dieſes Inſtrument zu bedienen pflegt: ſo habe ich mich verbunden erachtet, dieſe Veränderung meinem geneigten Leſer anzuzeigen. Daß aber die Theorbyſten ehedem ſechs Linien gebrauchet, und vielleicht, zum wenigſten in Franckreich, dieſe Gewohnheit noch nicht eben ſeit langer Zeit aufgehoben iſt: dieſes kann man unter andern in den remarques ſurles principes du clavecin par Mr. de St. Lambert p. 59. nachleſen. Ich bin unterdeſſen dem Herrn Chelidor für Seine Höflichkeit gar ſehr verbunden, und wünſche, daß ein jeder, der etwas zu erinnern findet, es mit einer ſo beſcheidnen Feder thun möge. Es thut mir Leyd, daß der Raum nicht erlaubet, die gar vernünftigen Gründe, womit der Herr Chelidor bey dieſer Gelegenheit die gewöhnliche Lautentabulatur, nebſt dem ſechslinigten Syſtem, beſchützet, den Freunden dieſes Inſtruments allhier mit zutheilen. Es kann anderswo geſchehen. Es wird mir nur fürizo vergönnet ſeyn, des geſchickten Baron hiſtoriſch theoretiſch und practiſche Unterſuchung des Inſtruments der Laute den Liebhabern unterdeſſen vorzuſchlagen.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Haude- und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der Kritische Musicus an der Spree.

Sechstes Stück.

BERLIN,
Dienstags, den 8. April 1749.

Folgendes Sendschreiben ist mir von guter Hand mitgetheilet worden. Da es seinem Inhalte nach mit den Absichten dieser Blätter völlig übereinstimmet: so mache ich mir ein Vergnügen, dasselbe meinen geneigten Lesern vor Augen zu legen. Dem Streit mit dem Herrn Olibrio werden wir in dem nächsten Stücke ein Ende machen.

An den Herrn Zeisig, Organisten zu H ∴ ∴

Du, dessen Meisterhand so nett die Saiten schlägt,
Du, dessen reiner Thon das wildste Ohr bewegt,
O Zeisig, zürne nicht, daß, da mein Kiel dich preiset,
Er auch zu gleicher Zeit auf deinen Fehler weiset.
Du nimst ohn Unterscheid, was nur bezahlen kann,
Bey Geigen und Clavier zu deinem Lehrling an,
Da, wenn du einst dein Lob durch Schüler mehren wolltest,
Du erst recht überdacht die Geister prüfen solltest.
Sprich, warum treibest du nicht die Planetenkunst?
Du denckst, ich bin ein Thor, und hältst für leeren Dunst,
Und eitle Prahlerey, wenn manche sich bemühen,
Aus Händen, Fuß und Stirn auch einen Schluß zu ziehen,
Ob uns ein guter Stern bey der Geburt gelacht,
Ob, wenn sich unser Kopf zwar zu der Thonkunst schickt,
Wir, nach dem Uebelkampf der ersteren Beschwerden,
Auch mit gehöriger Lust das Spiel vollenden werden;
Ob man, da kaum der Blick das A. B. C. erreicht,
Dem Lehrer nicht zu früh aus seiner Schule schleicht.
Und, da annoch der Schritt am Fuß des Pindus hinckt,
Man in der Mache sich schon Innungsfähig dünckt
O! wüstest du die Kunst, mein Zeisig, glaube mir,
Im Ernst, ich schwöre es bey Zimbeln und Clavier,
So würde es dir zwar an manchem Thaler fehlen,
Doch würdest du gewiß noch mehr Verehrer zählen.
Was hast du nun davon, daß du mich einst gelehrt,
Wie man die Noten schwänzt, was zu dem Tact gehört,
Und wie nicht jeder gleich, der Kopf und Hände reget,
Mit unsers Cantors Fuß den Tact vernünftig schläget

Ich habe, wenn ich mich noch drauf besinnen kann,
In meinem zwölften Jahr bey dir zu spielen, an.
Bis dreyzehn trieb ich es. Du kriegtest zwölf Ducaten;
O! warum hast du mir nicht immer abgerathen?
Dich hat das Geld nicht reich, auch mich nicht arm gemacht,
Doch mich bey manchem Fluch nunmehr in Wuth gebracht,
Daß, wenn mich die Vernunft nicht oft zurückerisse,
Ich Noten und Papier sogleich ins Feuer schmisse.
Durchgeh mit halbem Blick nur meinen Lebenslauff;
Ich steche, wie du siehst, mir selbst die Schwären auf.
Die Eigenliebe fängt bey andern an, zu zupfen;
Wer andre blössen will, muß sich erst selber rupfen.
Wer etwann einen Vers vom Glauben wühlen kann,
Der sieht sich ietzo schon für deines gleichen an.
Sieh, also gieng es mir. Eh noch mein Sinn verstehet,
Wie man aus Betasi ins Fürsa zierlich gehet,
So glaube ich bereits, (du wirst es mir verzeihn,)
Auch in der Harmonie so starck, als du, zu seyn.
Da gab sich meine Faust nicht weiter Müh zu lernen,
Um mich einst von der Zahl der Stümper zu entfernen.
Nein, es bemeisterte mich Dünckel und Betrug;
Die Seelenwanderung hielt ich bewährt genug.
Es war Amphions Geist in meinen Leib gefahren.
Mit eckelte sogleich vor fremden Spielerwaaren,
Ich setzte selbst und schrieb an Suiten mancher Art,
Wenn es auch nicht gerieth, gnug, daß ich fertig ward,
Gnug, daß mein Schneider mich doch zu den Setzern zählte,
Gnug, daß mich seine Frau um meine Sachen quälte.
Doch schreib ich nur bisher für Geigen und Clavier,
Allein anietzt erwacht ein höhrer Trieb in mir.
Es ist mir nicht genug, daß mein Calcant erzählet,
Wie nicht soleicht mein Fuß in dem Pedale fehlet,
Wie hoch man meine Kunst zu Hasenfelde schätzt,
Wie das, was selbige für eine Geige setzt,
Bey jedem Kindbettsschmaus die Dorfphilister reget,
Wie da sich jedermann nach meinem Tact beweget,
Und wie an einem Stück, das nächst mein Kiel erzeugt,
Sich eines Spielmanns Hand bey nahe lahm gegeigt.
Nein, nein, ich will mich nicht durch blosse Spielersachen,
Ich will mich auch zugleich den Sängern kundbar machen.
Sieh! da begeb ich mich zum Küster in das Chor;
Es schreibt derselbige mir gleich ein Thema vor,
Wobey er mich ersucht, nach welscher Art zu singen,
Und, was dem Texte fehlt, durch Thöne zu erzwingen.
Weil, sagt der schlaue Mann, das was nach Deutschland schmeckt,
Doch keines Kenners Ohr aus seinem Schlaf erweckt,
Und unsre Sprache auch nur Wörter in sich fasset,
Wovon kein eintziges sich zu der Singkunst passet.
Auf diesen treuen Rath beschwör ich den Apoll;
Und, da die Liebe auch den Setzern helfen soll,
So wie sie Dichter macht, so laß ich meine Spulen

Sogleich durch einen Brief um Anemonen bublen,
Um ſie, das ſchöne Kind! die Venus Hand gewiegt,
Die ſelbſt den Menſchenfeſt din ihre Banden ſchmieat,
Die, wenn ſich Orpheus Kunſt in ihrer Stimme zeiget,
Mit ſeufzendlieſem Thon die Ohren zu ſich neiget.
Allein, ihr ſpröder Geiſt verhöhnt mein treues Hertz;
Sie lacht bey meiner Noth, mein Weh iſt ihr ein Scherz,
Und, ob ſie gleich mein Mund mit welſchen Formeln ehret,
Und alles wiederhohlt, was Corno mich gelehret,
Und ihr dazu ein Lied ſo ſchmachtendhelnig ſinat,
Daß es den Nachbar oft aus ſeinem Schlummer bringt:
So ſieht ſie dennoch nur mit hart- und troſtem Blicke
Auf den zu ihrem Fuß gekrümmten Wurm zurücke.
Bey dieſem Widerſtand verliehr ich Griff und Kunſt;
Apoll entzuchet mir den Einfluß ſeiner Gunſt;
Wo ich ein Largo will, da mache ich Couranten,
Und die mich ſchon vorher den deutſchen Lotti nannten,
Verändern jetzt den Thon. Der Küttr ſelbſten lacht,
Daß ich nichts tüchtigers von Arien gemacht.
Was iſt hierbey zu thun? Soll ich mich etwann grämen,
Daß Chor und Sänger ſich bey meinen Liedern ſchämen?
Ich kehre wieder um, und krieche zum Clavier.
Vielleicht mit der Zeit gelingts darinnen mir.
Ich lerne wenigſtens itzt meine B-öfe kennen;
Nur Spötter können mich noch einen Meiſter nennen.
Der Vorwitz, welcher mich in Hauseoncerten führt,
Reizt öfters meine Hand, daß ſie den Flügel rührt.
Da will ich nicht allein mit fremder Arbeit prangen,
Ich will der Hörer Lob durch eignen Witz erlangen.
Ich fange prachtig an, und nehm das harte Gis,
Und geh mit ofnem Schritt ſogleich ins weiche Fis,
Und, da die Hand vergißt, wo ſie erſt angehoben,
So pflegt der Ausgang noch im harten C zu toben.
Was ſaget man dazu? Mit heimlichem Verdruß
Seh ich, daß man vor mir das Lachen bergen muß;
Dem ſcheint mein Griff zu plump, dem mein G ſchmack verdächtig,
Der denckt, ich wäre nicht einmahl der Regeln mächtig.
Der Eifer kocht in mir; es wallt mir Pols und Blut;
Wie, denck ich, machet man doch dieſen Fehler gut?
Vielleicht gelingt es mir, ein Solo abzuſpielen
O Phöbus! möchte ich hier deinen Beyſtand fühlen.
Der Anfang dieſes Stücks, das man ins Creutz erdacht,
Wird nun bey ſtoltzem Muth mit ſchneller Fauſt gemacht.
Es kommt ein ſchwerer Ort; gleich iſt der Tact gelähmet;
Es farbt ſich das Geſicht, mein Vorſchlag wird beſchämet,
Ich weiß nicht, wo ich bin — Das iſt ein neuer Stos,
Da gehts denn wider mich aufs friſche wider los,
Und da ich vor gedacht noch Preſte zu erfiſchen,
So fangt die Schalckheit an, mich lachend auszuzischen.

Ich gehe vom Clavier, man läßt es nicht geſchehn;
Man ſpitzt ſich ſchon darauf, mich gänzlich roth zu ſehn.
Es kommt ein guter Freund mit der Traverſiere,
O! wenn ich dummer Kloß doch in Marocco wäre.
Er langt ein Stück hervor, mir giebet er den Baß;
Ihr Muſen, helft mir ein, wie Hencker! macht man das?
Erſt ſchwatzte ich davon, was hab ich denn begonnen;
Itzt finde ich davor, wie Eulen vor der Sonnen.
Ich ſpreche, das Clavier ſey nicht zu wohl geſtimmt,
Hier ſchlag die Docke fehl, dort ſey ein Stift gekrümmt,
Ich müßte nach der Poſt; ich käme ſchleunig wieder;
Was hilfts? es iſt ein Muß; ich ſetz mich dennoch nieder.
Das Blatt ſieht kunterbunt; da fehl ich im Accord,
Wenn ich die Quarte will, geh ich mit Quinten fort,
Will ich die Septime, ſo greiffe ich die Sechſte,
Und ſcheints, als ob man mich aus Fauſtens Buch beherte,
Daß ſich mein Saitenſpiel in ſeinem rechten Gleiß,
Wenn eine Pauſe kömmt, nicht zu erhalten weiß,
Und daß, was Quanzens Hand als ein Allegro ſetzet,
Das trödelnde Clavier für ein Larghetto ſchätzet.
Verwünſchtes Claveßin! du Folter meiner Luſt,
Wie in der erſten Gluth ein Labſal meiner Bruſt,
Taugt man den Scheidebrief dir nicht ſogleich zu ſenden,
O! warum läßt mans nicht bey einem Tanz bewenden?
Warum erklärt man nicht die Meiſter in die Ach',
Die Fugen und Concert, und Solos ausgedacht?
Burlesquen bin ich hold, man kann ſie p'ötzlich treffen,
Und findelt nicht ſo leicht, wie dorten, hintern Steffer.
Hört mich kein kluges Ohr, kommt Kutſcher und Lakey,
Und denen bringe ich gar leicht die Meinung bey,
Daß ich der beſte bin. Der Ruf wird ausgetragen,
Wer kann ſo nett, als ich, das Clavizimbel ſchlagen?
Allein, ſo bald mein Geiſt vernünftig überdenckt,
Wie du, o Zeiſia, mir, das Lehrgeld nicht geſchenckt,
Wenn ich in der Muſick nur ſtümpern lernen wollen,
Wie ich da meine Zeit ganz anders brauchen ſollen:
Sieh, ſo gereut es mich, daß ich mich übereilt,
Und dem Clavierne ſchon den Abſchied halb ertheilt.
Ich ſetz mich wieder hin, und fange an zu raſen.
Da pflegt dein groſſes Lob mein Feuer auf zu blaſen.
Es ſoll auf einmahl gehn; die Träghеit wird gedämpft;
Allein wie lange währts? Auch dieſer Trieb verliſcht
Sich gleichfals wiederum, wenn es nicht plötzlich gehet,
Wie es ein Meiſter will, wie in den Noten ſtehet.
Sieh, darum ſuch ich dich um einen Handgriff an,
Wie ich zum wenigſten geſchickter werden kann.
Du weißt, was mir gebricht, ich will noch Ruhm erzielen.
Denn beſſer iſt es, nichts, als pfuſcherhaft zu ſpielen.

den 3. April 1749. D. Rehrum.

§. 18.

Man spielet oder singet nicht beständig in eins fort, sondern lässet öfters eine oder die andere Partie, ja manchesmahl alle Partien mit einander zugleich, eine gewisse Zeit warten. Die Zeichen, nach welchen das Innehalten der Partien abgemessen wird, heissen Pausen, oder Schweigezeichen. Man bedienet sich insgemein in der heutigen musicalischen Schreibkunst zehnerley Arten von Pausen. Diese sind:

grosse Pausen.
1) die Pause von acht Tacten.
2) die von vier Tacten.
3) die von zwey Tacten.

kleine Pausen.
4) die von einer gantzen Note.
5) die von einer halben Note.
6) die Viertheilpause.
7) die Achtheilpause.
8) die Sechzehntheilpause.
9) die Zwey und dreißigtheilpause.
10) die Vier und sechzigtheilpause.

Vorzeiten war man im Gebrauch der Pausen keiner geringen Schwürigkeit unterworfen, indem die Geltung derselben in den langsamern Arten der Zeitmasse verkleinert, in den geschwindern aber vermehret ward, wie man solches in des Herrn von Brossard musical. Wörterbuche von p. 195. bis 224. Amsterdammer Auflage, unter dem Artickel vom Tripeltact, mit mehrern nachlesen kann. Heutiges Tages ist man gewohnt, den Werth der Pausen nicht sowohl nach der Grösse der Tactarten, als nach dem Werthe der Noten abzumessen, wie solches zum wenigsten von ortographischen Componisten in Obacht genommen wird. Wir finden also hier weiter nichts zu erinnern, als

1) Daß die Pause von einer gantzen, auch einen gantzen Tact bezeichnet,
   (a) Wenn sie allein stehet, und zwischen zweyen Tactstrichen eingeschlossen ist.
   (b) Wenn sie mit den grossen Pausen vergesellschaftet ist.
   Sonsten hat sie in allen Vorfällen nur die Geltung einer gantzen Note.
2) Daß, wenn man mehr als einen Tact zu pausiren hat, man die Anzahl derselben durch Ziefern unter oder über den Pausen, zur Bequemlichkeit der Leser, deutlich zu machen pflegt.

3) Einige Scribenten haben die Gewohnheit, den Werth der kleinen Tactpausen durch Puncte, so wie die Noten, zu verlängern. Sie finden aber wenig Nachahmer, und da der Ausdruck der Pausen durch die hiezu einmahl bestimmten Zeichen ungleich besser in die Augen fällt, so scheinet der Einfall, die Pausen zu punctiren, mit unter die überflüßigen Neuerungen zugehören.

4) Man setzet öfters zwey oder mehrere Pausen übereinander. Da diese weiter nichts anzeigen, als daß in zwey oder mehrern Partien zugleich ein Stillschweigen statt findet, so werden sie nur zusammen für eine Pause angesehen. Diese Verdoppelung der Pausen findet sich aber nur in Stücken für diejenigen Instrumente, wo man mehr als eine Partie zugleich machen kann.

§. 19.

Wenn mit dem Tacte etwas innegehalten werden soll, so pfleget man über oder unter die Note, bey der der Stillstand statt finden soll, das Zeichen eines halben Bogens oder Zirckels, darinnen ein Punct stehet, zu setzen. Dieses Zeichen wird das **Ruhezeichen**, ital. corona frantz. point d'orgue, genennet. Es wird sich an seinem Orte zeigen, wozu dasselbe dienet.

§. 20.

Die meisten musicalischen Stücke sind so beschaffen, daß man darinnen gewisse Theile wiederhohlen muß. Die zu wiederhohlenden Theile heissen **Clauseln.** frantz. des reprises, oder repliques, und die Zeichen, deren man sich bedienet, um diese Wiederhohlung zu bemercken, sind folgende;

1) **Das grosse Wiederhohlungszeichen**, frantz. la double barre. Dieses besteht aus zwey durch alle fünf Linien gezogenen, und auf der rechten und lincken Seite mit zwey Puncten umgebnen Strichen. Es zeiget dasselbe, daß der vorhergehende Theil noch einmahl gesungen oder gespielt werden muß. Diesem Wiederhohlungszeichen wird sehr öfters ein anderes, und zwar willkührliches Zeichen, unter oder über einem Custos, hinzugefüget, um die Note, bey der man in einer gewissen Clausel wiederum anheben soll, desto genauer und richtiger zu bezeichnen. Es muß aber bey dieser Note, wo man wieder anheben soll, ebenfals ein solches Zeichen schon zum voraus befindlich seyn, damit sich eins aufs andere gehörigermassen beziehe. Dieses willkührliche Zeichen wird bey den Frantzosen ein renvoi de reprise, und auf deutsch, ein **Rückweiser** genennet.

2) Das

2) Das kleine Wiederhohlungszeichen frantz. la petite barre, Dieſes bemercket nur die Wiederhohlung etlicher Tacte aus einem vorhergehenden Theile, und findet insgemein am Ende des letztern Platz. Um daſſelbe vorzuſtellen, pfleget man demjenigen Tactſtrich, der vor dem Tacte unmittelbar vorhergehet, wo man wieder anfangen ſoll, vier Puncte nach der rechten Hand zu beyzufügen. Man kann, um mehrer Deutlichkeit willen, noch den Rückweiſer dazu nehmen.

Man bedienet ſich öfters der Wörter: da Capo, come ſopra, recommencez, und dergleichen, um die Wiederhohlung einer Anfangsclauſel anzuzeigen.

Wir können bey dieſer Gelegenheit eine gewiſſe Gattung von muſicaliſchen Stücken mercken, welche aus drey, vier, und mehrern Theilen beſtehen kann, und worinnen man nach iedem Satze allezeit auf die Haupt- oder Anfangsclauſel zurückegehet, und endlich damit beſchlieſſet. Man nennet ein ſolches Stück ein Rondeau, oder Zirckelſtück. Jeder beſondre Satz, von dem man auf die Haupt- oder Zirckelclauſel zurückegehet, heißt ein Abſatz, auf frantzöſiſch ein couplet. Die characteriſirten Clavierſtücke der Frantzoſen pflegen insgemein ſolche Rondeaux zu ſeyn, wie aus den Schriften der Herren Couperin, Dandrieu, Dagincourt, Duphly, Rameau, und anderer zu erſehen iſt.

§. 21.

Das Zeichen, womit endlich das Ende eines muſicaliſchen Stückes beleget wird, und welches aus zweyen, durch alle fünf Linien gezogenen, und unten und oben mit einem halben Bogen und Puncte verſehenen Strichen, beſteht, heißt das Schlußzeichen. Wenn der letzte Abſatz eines Stückes wiederhohlet wird, ſo pfleget man dem daſſelbe bezeichnenden Wiederhohlungszeichen nur noch dieſen Bogen und Punct hinzuzufügen; und alsdenn iſt man mit einmahl fertig.

§. 22.

Um die Stärcke und Schwäche, die man in gewiſſen Vorfällen einem Thone geben ſoll, und deren unterſchiedne Grade zu bemercken, bedienet man ſich folgender italiäniſchen Wörter:

Die Veränderungen der Stärcke. (forte, ſtarck, wird durch ein f angedeutet. (piu forte, ſtärcker, durch f f oder piu f. (fortiſſimo, ſehr ſtorck, durch f f f oder fortiſſ.

Die Veränderungen der Schwäche. (piano, ſchwach, leiſe wird durch ein p angedeutet. (piu piano, leiſer, durch p p. oder piu p. (pianiſſimo, am leiſeſten, durch p p p oder pianiſſ.

Es gehören auch noch folgende hieher:

mezzo forte, nicht zu ſtarck, mittelmäßig.

mezzo piano, nicht zu ſchwach, mittelmäßig. meno

meno forte, nicht ſo ſtarck, etwas ſchwächer.
meno piano, nicht ſo ſchwach, etwas ſtärcker.

§. 23.

Die Art, einen Thon mit einer zierlichen Veränderung auszudrücken, heiſſet eine Manier, ital. coloratura, oder diminutione, frantz. agrement. Alle Manieren können betrachtet werden

1) In Abſicht auf die Wendung eines Geſanges,
2) In Abſicht auf die Ausführung deſſelben.

In Abſicht auf die Wendung eines Geſanges hängen die Manieren von den Einfällen und dem Geſchmacke eines Componiſten ab. Wie es alſo unzählige Einfälle geben kann, ſo kann es auch unzählige Arten von Manieren in der Setzkunſt geben.

In Abſicht auf die Ausführung eines Geſanges giebt es weſentliche und zufällige Manieren.

Durch die weſentlichen verſtehe ich diejenigen, die ihren Grund in der Natur des Geſanges haben, und ohne deren Beobachtung man dem Gehöre nicht völlige Gnüge leiſten kann.

Durch die zufälligen verſtehe ich diejenigen, die ihren Urſprung von dem Geſchmacke eines jeden Ausführers nehmen; und da dieſer Geſchmack vortreflich, mittelmäßig und ſchlecht ſeyn kann: ſo ſiehet man leicht, wie vielerley Arten von zufälligen Manieren es geben könne.

Wir haben hier alſo nur mit den weſentlichen Manieren in der Ausführung zu thun; werden aber einige von denen, die in der Setzkunſt Platz haben, zu gleicher Zeit anführen, weil wir in den folgenden Blättern hin und wieder genöthigt ſeyn mögten, ihrer zu erwehnen, bevor wir noch an den Artickel kommen, wo der Gebrauch derſelben abgehandelt wird.

Nachricht.

Da der Druck nicht erlaubet, bey jeder Erklärung ſo gleich die benöthigten Exempel und Figuren hinzuzuthun: ſo wird man allezeit eine gewiſſe Anzahl von ſelbigen zuſammennehmen, und ſie, zu mehrer Bequemlichkeit, durch den Stichel entwerfen laſſen. Die erſte Kupfertafel, worauf die Figuren der bisher erklärten muſicaliſchen Zeichen vorgeſtellet werden, wird künftigen Dienſtag, mit dem ſiebenden Stück, beſonders ausgegeben werden.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzt, und ſind in der Haude- und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Im fünften Stücke, p. 33. zum Anfange des Briefes, lin. 8. muß anzugrunzen, anſtatt anzugränzen geleſen werden.

Der Kritische Musicus an der Spree.

Siebendes Stück.

BERLIN,
Dienstags, den 15. April 1749.

Fortsetzung der Anmerckungen über das Sendschreiben des Herrn Olibrio.

Die Beywörter, womit Sie, mein Herr, den frantzösischen Gesang beleget, haben ihre Geburt einer starcken Uebereilung zu dancken. Sie werden ohne Zweifel auf einen sogenannten Pontneuf gezielet haben. Diesem rede ich nicht das Wort. Doch traue ich Ihnen so viele Unparteylichkeit zu, daß Sie zum wenigsten die Gassenlieder an der Tyber in eben den Rang setzen werden. Sprechen Sie aber von Wercken grosser frantzösischen Meister, von Wercken, die für Kenner ausgearbeitet sind, so glaube ich, daß eine Person, die sich mit der frantzösischen Musick bekandt gemacht, und bey der die sinnlichen Werckzeuge in gutem Stande sind, keinen so ungegründten Ausspruch thun könne. Die Ohren zu Paris schnappen gar zu sehr nach der Veränderung, als daß sie bey einem schon zehnmahl gehörten Gesange in die Hände klatschen solten. So wenig sich daselbst eine Schöne entschliessen würde, einen zur Zeit Carls des neunten erdachten Kopfputz zum Leibmuster zu erwehlen: so wenig dürfte einem Geschmackverständigen mit den staubigten Compositionen eines Orlandus Lassus gedienet seyn. Sollten denn die zur Veränderung der Moden von Natur so geneigten Frantzosen nur allein die Musick zu verbessern, vergessen haben, da die übrigen Künste und Wissenschaften durch ihre vortheilhafte Bemühungen in den grösten Flor gesetzet sind? doch ich will über diese Beywörter keine weitere Anmerckung machen. Ich glaube, daß sie dem Herrn Olibrio nur so von ungefehr entwischet sind, und nachdem er sie zum zweytenmahle übersehen, er vielleicht selber nicht gewust hat, was er das erste mahl dabey gedacht. Was verstehen Sie aber durch einen der Natur bis zur niederträchtigen Einfalt nachahmenden Gesang? Dieser gar Tybermäßige Ausdruck scheinet unter die unverständlichen und verworrnen zu gehören. Sie werden sich aber doch gleichwohl da-

mit alle platte und stumpfe Scribenten verbindlich machen. Man hatte dieselben bishero von der Anzahl derjenigen ausgeschlossen, die natürlich dencken und schreiben, weil man in den Gedancken stand, daß so wohl das niederträchtige und pöbelhafte, als das schwülstige und übersteigende, zu dem unnatürlichen gehörte. Nun aber werden sie sich, trotz allen Criticis, zu erheben beginnen, und wird ihnen die Nase so gleich einen Zollbreit höher wachsen. Der Herr Olibrio giebt ihnen durch seine neue Gattung des natürlichen eine Vollmacht dazu. Ich hoffe ehestens das niederträchtige natürliche, und das schwülstige natürliche durch die wohlgespaltne Feder des Herrn Olibrio entworfen zu sehen. Wie unglücklich ist man gewesen, daß man diese Entdeckung nicht schon lange gemacht hat? Wie viele Leute sind bisher durch die unrichtigen Begriffe, die uns die Kunstrichter von dem natürlichen gegeben, auf Irrwege verleitet worden? Ja diese neue Entdeckung, bey welcher sich Ihre Beurtheilungskraft, mein Herr Olibrio, im höchsten Grade gezeigt, wird Ihnen bey Ihren Nachkommen, wofern wir so glücklich seyn können, einstens einige Geschöpfe Ihrer müßigen Nebenstunden zu bewundern, einen ewigen Nachruhm erwecken, und die natürlichen niederträchtigen Scribenten zu Ancona werden Ihnen auf dem vornehmsten Marcktplatze eine Ehrensäule setzen lassen. Da nunmehr, nach der Meynung des Herrn Olibrio, ein Gesang zugleich natürlich und unnatürlich seyn kann: so wird der Herr Olibrio ein Mensch und kein Mensch zu gleich seyn können. Sollte aber ein Gesang, der einen den menschlichen Leydenschaften ähnlichen Ausdruck enthält, unnatürlich heissen können? Alle Welt antwortet mit nein. Sonst findet das unnatürliche z. E. da statt, wo eine sich in Versen beklagende und seufzende Person mitten unter ihrem Gluchsen, und bey der ängstlichen Beschäftigung, sich die Augen zu trocknen, eine lustige Harlequinade herschnattert, oder wo ein rasender und aufgebrachter Held ein Lamento mit Stöhnen heraushustet. Sollten aber die Frantzosen, die vielleicht mehr als die heutigen Bürger an der Tyber auf die Erregung der Leydenschaften halten, einen dazu unbequemen Gesang, der darum niederträchtig und platt wird, weil die Natur nicht nachgeahmet ist, ihres Beyfalls würdig halten? Die Erfahrung zeiget, daß die Werckzeuge ihres Gehörs mehr als zu empfindlich sind. Sie lassen sich durch den Namen eines Componisten nicht leichtlich verführen, und dahin bringen, alles, was nur aus seiner Feder geflossen, durchgängig für göttliche Sachen zu halten. Man weiß ja, daß die Augenblicke gar unterschieden sind, und der vortrefliche Geist mit eben derjenigen Feder, da er kurtz zuvor ein entzückend Bild entworfen, wenige Stunden nachhero ein heßliches Ungeheuer hervorbringen kann.

Der

Der Eifer, der unter den Componisten an der Seine herrschet, rühret ohne Zweifel von der guten Unterscheidungskraft der Einwohner ihres Landes her. Sie wissen gar wohl, daß bevor z. E. ein Singespiel, ein Kirchenstück, eine Cantate, und dergleichen, einen allgemeinen Beyfall erhält, es eine genaue Durchmusterung so vieler hundert öfters ungebetnen Richter durchgehen muß. Je häuffiger die Anzahl der Kenner und Richter aber ist, desto vollkommnere Ausarbeitungen müssen an das Licht kommen, weil man sich leicht einbilden kann, daß da, wo man alles blindlingshin für ausnehmenswürdig und schön hält, die Künstler sich nicht eben grosse Mühe geben werden. Dieses ist ein Satz, der keines Beweises bedarf.

Was das den Frantzosen vorgeworfne Ausschreiben betrift, so ist dasselbe allen ungeschickten Componisten gemein, und da es deren so wohl zu Paris, als anderswo geben kann, so kann es auch daselbst musicalische Bücherdiebe geben. Ob aber dieser Vorwurf auf die würcklich geschickten Virtuosen daselbst haften sollte: dieses lieget ihnen zu erweisen ob. Mich deucht, daß sich sonsten insgemein ein jeder gelehrte Musicus in allen Ländern eine besondere Schreibart zu machen pflegt. Er wird sich nie Mühe geben, ja es wird ihm beschwerlich fallen, in dem Styl eines andern zu schreiben, vielweniger gar fremde Ausdrücke zu entlehnen. Die Gleichheit der Schreibart wird ja so gleich unterbrochen, und wie sehr muß sich ein sinnvollender Virtuose hüten, daß man ihm dergleichen Vorwurf mache. Woher kommt es, daß man unter so vielen hundert unterschiednen Symphonien und Arien so gleich diejenigen, die einem unschätzbaren Deutschen Amphion zugehören, erkennet? Ohne Zweifel daher, weil er sich eine Schreibart gemacht, die andere nur vergebens nachzuahmen bemüht sind, da er allein aus seinem Witze schreibet, und nichts als Vollkommenheiten, die diesem ähnlich sind, hervorbringen kann. Auf diese Art hat ein preißwürdiger Rameau einen von allen neuern parisischen Opercomponisten, als dem Royer, Mion, Grenet, Niel, Rebel, und Francoeur, unterschiednen Styl, und würde es einem Kenner unmöglich fallen, nicht durchgängig seinen Geist, auch in den Stücken, die ihm nicht gelungen sind, zu spüren. So wenig das Publicum mit einigen Auftritten aus dem Dardanus zu frieden gewesen, vielleicht weil zu viele Kunst darinnen war, und er den Sängern und Spielern zuviel zu schaffen machte, so verkennet man darinnen so wenig den sich immer ähnlichen Rameau als in Hypolite und Aricie, den galanten Indianern, und andern Singespielen. Wie bald würde man ihn aber verkennet haben, wenn er auch nur das geringste von einem welschen Kopfe hätte erborgen, und in seine Schriften hinein zwingen wollen. Doch es ist noch eine andere Ursach

vorhanden, welche einen Virtuosen, der diesen Namen führen will, verhindert, die Ausdrücke fremder Auctoren für die seinigen durchgehen zu lassen. Es ist dieses die Sprache. Werden denn diejenigen Wendungen und Thöne, die in der welschen Sprache z. E. eine gewisse Gemüthsbeschaffenheit vorstellen können, es auch allezeit in einer fremden Sprache thun? nur musicalische Handwercksgesellen wollen die deutsche Sprache nach italiänischer Art abgesungen wissen. Diese werden alsdenn ausschreiben. Nun mögte ich aber gerne sehen, wo ein Rameau, der in einer Sprache componirt, die weit männlicher als die italiänische ist, sich des welschen Flittergoldes bedienet, und auf der parisischen Schaubühne etwas von der venetianischen erborgtes absingen lässet. Man findet seine Gedancken durchgängig ausdrückend, und der Sprache sowohl, als den darinn vorgetragenen Gedancken, gemäß. Dieses allein hebt den Vorwurf des Ausschreibens auf.

Die Secte des Lülly hat nun schon lange ihre Endschaft erreichet. Haben denn die Herren Mouret, Campra, Destouches, Blamont, Monteclair, Colasse, und andere, in der Lüllischen Schreibart geschrieben? Wie wenig ist doch dem Herrn Olibrio die frantzösische Musick bekandt?

Von den von Ihnen sogenannten eigensinnigen Ziefern der Frantzosen werden wir anderswo zu handeln, Gelegenheit haben. Wir werden aber sehen, daß die Ziefern nicht so eigensinnig sind, sondern mit den Regeln der Vernunft mehr als die uneigensinnigen welschen Ziefern übereinkommen. Denn unter den Welschen scheinet doch ein ieder ein besonder Zahlsystem zu haben, da gleichwohl nur eine Art der Harmonie möglich ist, und es nur folglich eine wahre Art, dieselben durch Zeichen vorstellig zu machen, geben kann.

Nun nähert sich der Herr Olibrio allmählich seinem Hauptzwecke. Nachdem er vorher sein Misvergnügen darüber bezeugt, daß ich das Wort Thon in uneigentlichem Verstande für Sprache genommen: so verbannet er mit einmahl die deutsche Sprache aus dem Munde der Musen. Er giebt sich zwar nicht die Mühe zu beweisen, daß sie zum Singen unbequem sey. Man soll es ihm aber auf sein Wort glauben. Er bringet eine welsche Arie zum Vorschein, und wenn diese, meint er, dergestalt in deutsche Verse übersetzet werden kann, daß der Componist nichts dawider einzuwenden hat, und gleichwohl der Sinn des Verfassers aufs genaueste getroffen ist, so will er die deutsche Sprache noch so mit paßiren lassen. Aber, wie wenn nun ein deutscher Dichter die Gedancken dieser welschen Feder, ohne sich dem Zwang einer buchstäblichen Uebersetzung zu unterwerfen, auf eine andere ungezwungne Art ausdrückte, und zwar dergestalt, daß, wenn der Italiäner in deutscher Sprache gedacht und geschrieben hätte, er es eben so und nicht anders hätte thun können:

nen: würde dieſes ein Nachtheil für die deutſche Sprache ſeyn? Setzen Sie z. E. daß man ohngefähr folgender maſſen ſpräche:

Oder

Ich fluche ſeufzend meiner Quaal;
Ich ſeh die Nacht am Tage.
Geſpenſter! häuft die Plage,
Die mich unendlich trift!
Megärens blutger Fackel Glut
Durchdringt mein Hertz voll Wuth.
Alecto füllt die Adern
Mit ihrem kalten Gift.

Es tobt der Mund, die Seele ſtöhnt;
Der Tag iſt mir verdecket.
O! wie wird die beklemmte Bruſt
Durch euch, ihr Plagen, nicht erſchrecket?
Ich ſeh Megärens tolle Hand
Die blutgen Fackeln halten;
Ich fühle durch Alectens Gift
Die ſchlaffen Adern ſchon erkalten.

würde da der Sinn des Urbildes einigermaſſen erreicht ſeyn? Doch, da es hier auf Ueberſetzungen ankommen ſoll, ſo nehmen Sie ſich doch die Zeit, mein Herr Olibrio, die folgende Operatie, die mir eben in die Hände geräth, und worinnen nichts gekünſteltes iſt, in die Ihnen doch ſo geläuffige Tyberſprache zu überſetzen:

Dem Gott der Liebe will ich weichen:
Auf! Myrthenkränze mir zu reichen,
Ich flehe dich, o ſchöne Hand!
Mit ſolchen Blättern werd ich prangen;
Kein Lorbeer ſoll mein Haar umfangen,
Der durch den Mars es ehmahls band.

Da Capo.

Findet es ſich alsdenn, daß der Sinn des Verfaſſers in der welſchen Sprache durch nachdrücklichere Worte gegeben iſt; ſo will ich ſogleich mein bisheriges Vorurtheil ablegen, als ob die deutſche Sprache eben ſo geſchickt zur muſicaliſchen Dichtkunſt ſey, als die welſche. Denn ich kann nicht läugnen, daß ich in demſelben noch mehr als zuvor verſtärcket bin, ſeit ich aus dem 15ten Stücke des Wahrſagers, worinnen die Füglichkeit unſer Sprache zur Singekunſt ſo geſchickt als gründlich abgehandelt wird, geſehen habe, daß auch andere Leute meiner Meynung ſind. Vielleicht iſt auch der Herr Olibrio ſeit der Zeit auf vernünftigere Begriffe gebracht worden. Indeſſen hat er doch das Vergnügen, daß er gleichwohl was geſchrieben, und kann er, woferne ſeine Schrift nicht mehrern Beyfall, als itzo, bey der vernünftigen deutſchen Welt finden ſollte, die Anzahl der vielen rückſtändigen Exemplare unter ſeine gute Freunde vertheilen, um Vidimus davon zu machen. Mich wundert indeſſen, wie der Herr Olibrio wider alle Erfahrung handelt, da ihm doch unterſchiedene gute deutſche Singeſpiele von dem Gegentheile ſeiner Gedancken überzeugen konnten. Die Vorurtheile für eine fremde Sprache

erweiſen nicht die Unbequemlichkeit der deutſchen. So lange wir uns in dieſer nicht über Armuth an Wörtern beſchwehren können, und ſo lange ein Dichter, der dieſelbige in ſeiner Gewalt hat, einen Gedancken auf mehr als eine Art auszudrücken im Stande iſt: ſo lange darf man nicht zweifeln, daß die deutſche Sprache eben ſo bequem zum guten Singen ſeyn ſolte, als die welſche, und ſo lange iſt von der Seltenheit guter muſicaliſchen Poeſien auf die Unmöglichkeit beſſerer kein Schluß zu machen. Ein geſchickter muſicaliſcher Dichter wird die mit i und u gepropften unmuſicaliſchen Wörter, da wo ſie ſich nicht ſchicken, mit andern in a, e, und o zu vertauſchen, die einſylbigen ſparſam anzubringen, und diejenigen Wörter, bey welchen, nach dem Vorgeben der Verächter der deutſchen Sprache, die Muskeln des Halſes ſo angeſtrengt ſeyn ſollen, mit gelindern und flieſſendern zu vertauſchen wiſſen. Wer weiß aber nicht, daß viele an ſich leichten Wörter nur in gewiſſen Hälſen rauh und hart werden? Und flieſſen denn die welſchen Wörter: ſguardare, ſforzarſi, ſregolare, ſmoſciare, nebſt vielen andern, ſo gar leichte aus dem Munde heraus?

Künftig der Beſchluß.

Zum §. 23.

A. Von den gewöhnlichen Manieren in der Ausführung.

Da die Muſick vocal oder inſtrumental ſeyn kann, diejenigen Manieren aber, die einem Inſtrumente bequem ſind, nicht allezeit für die Stimme paſſen, und wiederum im Singen unterſchiedne Auszierungen ſtatt finden können, die ſich nicht im Spielen anwenden laſſen: ſo folget unſtreitig, daß es zweyerley Hauptgattungen von Manieren geben müſſe, nemlich Singemanieren, und Spielmanieren. Da ferner ein jedes Inſtrument ſeine beſondere Eigenſchaft hat, und zum Exempel eine Violine anders als der Flügel gehandhabet wird: ſo ſiehet man leichte, daß die Spielmanieren, in Anſehung ſo vieler unterſchiedenen Inſtrumente, gleichfals unterſchieden ſeyn können. Nichts deſtoweniger giebet es einige allgemeine Hauptmanieren, die ſich ſowohl bey der Stimme, als bey den meiſten Inſtrumenten anwenden laſſen. Dieſe Hauptmanieren werden wir allhier zu erklären, bemüht ſeyn. Wir werden aber bey allem dieſen unſer Abſehen nur beſonders auf den Flügel richten. Wer Luſt hat, die beſondern Spielmanieren für gewiſſe Inſtrumente von franzöſiſchen Federn abgehandelt zu leſen, dem kann vielleicht mit folgendem Verzeichniſſe einiger mir bekandten hieher gehörigen Schriften gedienet ſeyn:

Für

Für die Violine.

1) Principes de violon par Mr. Monteclair. 2) autres par Mr. Dupont. 3) l'école d'orphée par M. Corette.

Für die deutſche oder ſogenannte Querflöte.

1) Principes de Flûte par Mr. Hotteterre. 2) Methode & airs pour la Flûte par Mr. Boismortier. 3) Methode pour la Flûte par Mr. - -

Für die Baßgeige.

Principes pour le Violoncelle par M. Corette.

Für die Beingeige.

Principes pour la viole par Mr. Rouſſeau.

Für die Leyer.

Principes pour la vielle par Mr. Dupuis.

Für den pohlniſchen Bock.

Principes de muſette par Mr. Hotteterre.

Man bemercket die Manieren mit gewiſſen Zeichen oder Buchſtaben, unter, über oder neben der Note, wo ſie Platz haben ſollen. Allein, da die Art der Bezeichnung noch zur Zeit durch keinen Ausſpruch eines muſicaliſchen Concilii veſtgeſtellet iſt: ſo hält ſich ein jeder berechtigt, ſeinem Eigenſinne darinne zu folgen. Bey ſo geſtalten Sachen iſt es unſtreitig nöthig, daß ein Componiſt ſeine Zeichen zum voraus erkläre, wofern ein Stück nach ſeinem Sinne abgeſpielet werden ſoll. Denn ohngeachtet die Natur des Geſanges die vornehmſten weſentlichen Manieren an die Hand giebt; ſo lehret doch die Erfahrung, daß nicht alle die Natur des Geſanges verſtehen, und daß folglich ein Zeichen mit dem andern leichtlich verwechſelt werden kann. So angenehm aber eine an ihrem Orte angebrachte Manier iſt: ſo unangenehm iſt ſie da, wo ſie nicht hingehöret, und wo ſie nur durch Unwiſſenheit hingezwungen wird. Man hat überdieſes bey der Anwendung der Manieren zu mercken,

1) Daß dieſelben allezeit der Geltung der Noten, worüber ſie gemacht werden ſollen, gemäß ſeyn müſſen. Folglich iſt eine Manier auf einer gantzen Note von gröſſrer Dauer, als auf einer halben, und von weniger Dauer auf einem Achttheil, als auf einem Viertheil.

2) Daß die Manieren niemahls die Zeitmaſſe verändern, oder unterbrechen müſſen. Hievon muß man gleichwohl die Schlußcadenzen in einem Solo ausnehmen, wobey man insgemein bey der letztern Wiederhohlung auf der dahin gehörigen Manier etwas über den Tact auszuhalten pflegt.

3) Das

3) Daß man sich niemahls bey einer Manier übereilen muß, so geschwinde sie auch gemachet werden soll. Man nimt sich Zeit dazu, und führet sie auf eine ungezwungene Art und geschicklich aus.

Bey allen Manieren hat man entweder nur mit einem Thon, oder mit zweyen, dreyen, und mehrern zu thun. Hieraus erwachsen unterschiedne Classen von Manieren.

(a) Erste Classe von Manieren.

Hieher gehören alle diejenigen, wozu nur ein Thon erfodert wird. Die gewöhnlichsten sind

1) Die Schwebung, oder Bebung, frantz. balancement, ital. tremolo, und vermindrungweise tremoletto. Es ist dieselbe nichts anders, als eine vermittelst des Athems abwechselnde Bewegung der Stimme auf einem gewissen Thon. Durch diese Bewegung entstehet entweder eine blosse Veränderung in der Grösse des Thons, in Ansehung seines Einklanges; oder, es entstehen auch zu gleicher Zeit einige Veränderungen in der Stärcke und Schwäche dieses festgestellten Thones. Die in der Grösse des Thones entstehende Veränderung ist keinen Graden unterworfen. Die Stärcke desselben aber kann auf dreyerley Art betrachtet werden,

In Ansehung der Dehnung des Klanges, welches die Italiäner maniera distendente nennen, wenn sich die Stimme nach der Schwäche mit einer gewissen Stärcke erhebet.

In Ansehung der Zusammenziehung des Klanges welches die Italiäner maniera restringente nennen, wenn sich die Stimme gleichsam verliert, und schwächer wird.

In Ansehung der Mäßigung des Klanges, welches die Italiäner maniera quieta nennen, wenn die Stimme in ihrer natürlichen Stärcke singet.

Es werden aber diese beyden Hauptveränderungen der Grösse und Stärcke nicht allezeit zu gleicher Zeit bey der Schwebung angebracht. Der aushaltende Thon in der Schwebung heißt auf ital. tenuto, fr. tenue. Uebrigens findet diese Manier nur eigentlich bey der Stimme statt. Sie wird aber auf besaiteten Instrumenten, die mit dem Bogen gespielet werden, auf dem Claviere, und einigen andern, gewissermassen nachgeahmet. In Ansehung der ungleichen Grösse des Thones hat die Schwebung gar viele Aehnlichkeit mit dem Orgeltremblanten. Die Art, wie man die Schwebung in der Ausführung ausdrücket, muß durch die Erfahrung erlernet werden; der Ort, wo sie gemacht werden

den; soll, wird von vielen in der Vocalmusick mit trm. bezeichnet. Dieses Tremolo muß endlich mit dem Trillo, wovon bald Nachricht erfolgen wird, nicht verwechselt werden.

2) Man pfleget öfters eine Note kurtz abzubrechen, und sie nicht nach ihrer Geltung auszuhalten. Die Frantzosen nennen dasselbe couper oder detacher le son. Die Art, wie man damit zu Wercke gehet, und das Zeichen des abzubrechenden Thones siehe Tab. 2. num. 1.

3) Oefters verzögert man den Anschlag einer Note. Diese Manier heißt auf frantz. eine Suspension. siehe No. 2.

Wer sich der zur Bemerckung dieser Manieren angegebenen Zeichen nicht bedienen will, kann die Schweigezeichen dazu gebrauchen.

8. Andere Classe von Manieren.

Hieher gehören alle diejenigen, wozu zwey Thöne erfodert werden. Die Note, bey welcher die Manier angebracht wird, heißt die Hauptnote, die andere aber, welche man in der Nähe zur Veränderung der Hauptnote entlehnet, heißt die Nebennote. Diese Nebennote kann ein halber oder gantzer Thon seyn, nach Beschaffenheit der Thonart, worinnen man spielet. Dieses setze man nur allhier zum voraus, weil die Beschaffenheit und der Umfang der Thonarten uns weiter unten erstlich deutlich gemachet werden wird. Die gewöhnlichsten Manieren aus dieser Classe sind

1) Der Triller, ital. trillo, und verminderungsweise trilletto, fr. tremblement, oder, wiewohl unrichtig, cadence. Es bestehet derselbe in der geschwindesten Umwechselung einer Hauptnote mit einem aus der nächsten höhern Stuffe entlehnten Klange. Soll z. E. der Triller auf e seyn, so wird dazu das f oder fis genommen, und alsdenn das e mit einem von diesen Klängen aufs hurtigste wechselsweise angeschlagen. In zweydeutigen Fällen haben einige die Gewohnheit, dem Zeichen, welches den Triller bemercket, ein Versetzungszeichen beyzufügen, um die Beschaffenheit der Nebennote deutlicher zu machen. Uebrigens mag ein Triller stehen, wo er will, so muß er allezeit auf der Nebennote angefangen, und auf der Hauptnote mit einem gewissen Nachdruck beym Ruhe- oder Schlußpuncte, welches die Frantzosen point d'arêt nennen, geendet werden. Man hat aber unterschiedne Arten von Trillern. Diese sind

*) Der freye oder der schlechte Triller, tremblement detaché, wenn man sogleich denselben mit der gehörigen Geschwindigkeit und Schärfe anhebet. Siehe Tab. 2. No. 3.

**) Der

**) Der gebundne Triller, tremblement lié, wenn die höhere Note, mit der der Schlag beginnen soll, schon vorher lieget, und ohne wiederhohlten Anschlag auf die Hauptnote gezogen wird. Da aber in eben diesem Vorfalle ein freyer Triller gleichfals statt finden kann: so bedienet man sich nebst dem gewöhnlichen Zeichen des Trillers eines länglichten halben Bogens, um zu zeigen, daß der Triller gebunden werden soll. No. 4.

***) Der schwebende Triller, tremblement appuié, oder preparé, wenn man auf der Nebennote ein wenig vorher aushält, bevor man den Schlag anfänget. No. 5.

****) Der gedehnte, oder punctirte Triller, ital. ribattuta di gola, fr. tour de gosier, wenn man auf einem aushaltenden Thon, in der Umwechslung, mit langsamen Schlägen beginnet, und allmählich immer geschwinder gehet. Man muß hiebey auf der Hauptnote allezeit dreymahl so lange, als auf der entlehnten bleiben. Siehe No. 6.

*****) Der gezogne oder geschleifte Triller, frantz. cadence coulée oder portée, wenn man, bevor der Schlag beginnet, einige benachbarte Klänge geschwinde vorher berühret. Es kann derselbe auf allerhand Art gemachet werden, nachdem es die Gelegenheit an die Hand giebt. Siehe allerhand Exempel No. 7.

Anmerckung:

(a) Ein jeder Triller kan, wenn es nöthig ist, mit einem Nachschlage geendet werden. Dieser Nachschlag bestehet darinnen, daß man, nach vorhergehendem Schlage, bevor man auf der Hauptnote schliesset, eine Note aus der nächsten untern Stuffe entlehnet. Siehe No. 8. Man pfleget solchen Triller mit einem Nachschlage einen Doppeltriller zu nennen.

(b) Es wird öfters eine gantze Reihe von Trillern sprung- und stuffenweise, auf- und niederwärts, hintereinander angebracht. Herr Mattheson nennet dasselbe eine Trillkette, cadena di trilli, der Herr Couperin des tremblemens enchainés. Siehe allerhand Muster No. 9.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzet, und sind in der Haude- und Spenerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritiſche Muſicus an der Spree.

Achtes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 22. April 1749.

Beſchluß der Anmerckungen über das Sendſchreiben des Herrn Olibrio.

Es wundert mich gar nicht, daß der Herr Olibrio die Silbendehnung, Wiederholung der Worte, und gebrochnen Sätze für die Stimme in ſeinen Schutz nimt. Als ein Liebhaber der Muſick von der Tyber muſte er auch dasjenige, worinnen die Muſici an der Tyber, der Vernunft und Natur zum Trotz, es allen andern Nationen insbeſondere zuvorthun, vor Vorwürfen ſichern. Daß er es aber auf eine ſo unbeſtimmte Weiſe thut, und diejenigen Dehnungen, die in einer rohen, unordentlichen, und durch keine Regeln geläuterten Einbildungskraft ihren Urſprung haben, ſo wohl als die vernünftigen, entſchuldigt wiſſen will: dieſes ſcheinet mir einem gar ſtarcken Widerſpruche unterworfen zu ſeyn. Ich weiß auch nicht warum er bey eben dieſer Gelegenheit wiederum einigen zur Singkunſt unbequemen deutſchen Wörtern zu Halſe will. Kann denn ein Umſtand, eine Handlung, eine Leydenſchaft nicht ſo gut in der deutſchen, als der welſchen Sprache, durch mehr als ein einziges Wort, characteriſiret werden? Warum nimt ſich der Herr Olibrio keinen beſſern Dichter, wenn er eine deutſche Muſick aufführen will? Es werden ſich zehn andre finden, die es ſchon ſo geſcheut, als die Tyberpoeten machen, und einem Componiſten durch allerhand muſicaliſche Leidwörter Gelegenheit geben werden, ſich ſeiner häufigen Einfälle zu entſchütten. Doch wir wollen weiter gehen. Getrauet man ſich, es zu beweiſen, zu, daß ei-

ne Arie prächtiger und nachdrücklicher wird, wenn darinnen gewisse Sylben in Wörtern, die einen gewissen Umstand bezeichnen, mit allerhand künstlichen Veränderungen von Thönen, durch schwebende, lauffende, springende und gebrochne Figuren, erweitert, ja, wenn solche Wörter, und gantze Sätze wiederhohlet werden: so ist wohl gegentheils nichts eckelhafter, und unerträglicher, als wenn durch eben diese Zierathen bey nichts bedeutenden Wörtern, die Sylben mögen dem Componisten so bequem seyn, als sie wollen, der Verstand einer Arie dergestalt gezerret wird, daß man am Ende vergißt, was man zum Anfange gehöret, und bey der größten Aufmercksamkeit nicht errathen kann, wo der Sänger hinaus will. Wer weiß nicht, daß die elendesten Stümper insgemein zu der Dehnung der Sylben ihre Zuflucht nehmen, und dieselben durch die abgeschmacktesten und tiefsten Sprünge, und durch arpegirte Sätze in die Breite und Länge zu ziehen pflegen? Sie haben sich gantze Fächer von solchen Seitenheiten gesammelt, und haben bey Verfertigung einer Arie keine weitere Mühe, als etwann einige Tittel aufzusuchen, und diejenigen Einfälle, die ein gescheuter Componist für ein gewisses Instrument in einem Presto gebrauchet, bey traurigen Begebenheiten für die Stimme anzuwenden, damit der Diebstahl verheelet, und doch gleichwohl die Arie fertig werde. Man könnte indessen zur Absingung solcher pneumatischen Gänge diejenigen Leute am bequemsten gebrauchen, welchen die Zunge nicht gut gelöset ist, weil sie durch ihre strauchelnde Sprache die schmackhaften Einfälle des Componisten beträchtlich vermehren, und noch länger ausdehnen könnten. Diese unvernünftige Sylbendehnung und Wiederhohlung der Worte, (denn von der vernünftigen spreche ich nicht) ist diesen Opernfeinden beständig ein Stein des Anstosses mit gewesen. Da sie schon die Stimme durch die Begleitung sovieler Instrumente geschwächet sahen, und nichts als etwann die in einem Worte herrschenden Vocalen unterscheiden konnten, selten aber den Text zu vernehmen, im Stande waren, und sie gleichwohl keine dazu geschickten acustischen Werckzeuge bey der Hand hatten: so riß ihnen ohne Zweifel bey den unnöthigen Wiederhohlungen und Dehnungen die Gedult gäntzlich aus. Es scheinet aber, daß der Herr Olibrio die Verschwendung dieser Zierrathen aus diesem Grunde für schön hält, weil eine Arie dadurch etwas schwerer wird, und weil man, meint er, dieselbe nicht so leichtlich parodiren, und ausser dem ihr bestimmten Orte, nirgends singen wird. Was die Schwürigkeit des Gesanges betrift, so kan derselbe auch auf andere Art, als durch blosse Lauffwercke, und springende Manieren, schwer gemachet werden. Es ist aber die Frage, ob dasjenige, was schwer, und öfters

durch

durch die Kunſt übertrieben iſt, allezeit ſchön ſey. Hieran haben vernünftige Leute jederzeit gezweifelt. Daß aber einige Nationen, insbeſondere die Frantzoſen die Gewohnheit haben, ſingbare Arien zu parodiren: dieſes ſcheinet eben nicht ſo lächerlich zu ſeyn. Es iſt ein Zeichen, daß eine Arie mit Beyfall aufgenommen ſeyn muß, wenn man dieſelbe auch auſſer dem ihr eignen Orte, zu hören, und durch einen andern der Muſick ähnlichen Text bekandt zu machen ſuchet. Welcher geſcheute Dichter wird ſich den Kopf zerbrechen, einen dummen Geſang zu parodiren, und welche angenehme Freundinn der Thonkunſt wird ſich mit Abſingung deſſelbigen eine Geſellſchaft zu verbinden, glauben? Geben aber die Parodien erleſener Arien nicht ein Mittel ab, den guten Geſchmack allgemein zu machen? Soll etwann ein Geſang dergeſtalt beſchaffen ſeyn, daß keine Leute als Muſici, daran Vergnügen haben? und ſollen die übrigen artigen Leute, die die Geheimniſſe der Muſick nicht gäntzlich zu erſchöpfen, Gelegenheit gehabt, keinen Theil daran nehmen? Sie verfahren, mein Herr, etwas hart gegen die Freunde der Muſick. Sie wollen nur, daß die Virtuoſen in Entzückung gerathen ſollen. Daß man aber zu Paris aus Operarien Trinck-oder Küchenlieder macht, habe ich mein Tage nicht gehöret, es müſte denn ein kauderwelſcher Biercomponiſt ſolche Arien für die Singebühne geſetzet haben, welche die Kenner für untauglich halten, und die auf den Lippen eines vernünftigen Sängers ſo ungereimt klingen würden, als natürlich ſie einem Bratenwender oder taumelnden Bachusfreunde ſeyn dürften.

Was der Herr Olibrio bey dem Worte Claviziniſt eigentlich einzuwenden hat, kann ich nicht errathen. Man ſaget ſonſten Clavieriſt, Violiniſt, Gambiſt, Lauteniſt, ꝛc. Das Wort Claviziniſt duldet auch allerhand Beywörter, die man mit dem Worte: Virtuoſe auf dem Flügel, welches einen geſchickten und vernünftigen Flügelſpieler ohne Ausnahme bezeichnet nicht verbinden kann. Man kann z. E. ſagen: phantaſtiſcher Claviziniſt. Wenn nun der Hr. Olibrio aus Beſcheidenheit den Titel Virtuoſe von ſich ablehnen wollte: würde ihm da der Titel Claviziniſt mit einem Beyworte nicht bequemer ſeyn?

Ich habe in meinem erſten Blatte geſaget; "Man ſchaffe die ungeheuren Sprünge ab, bey deren Anhörung ſich mancher einbilden mögte, als ob er ſich in einer cabriolirenden Seiltänzerbude befände.„ Hierüber machet der Herr Olibrio folgende Gloſſen:

Er habe noch niemahls erfahren, daß eine Seiltänzerbude cabriolirt, noch weniger, daß man Cabriolen mit den Ohren höret, oder abgesungene Sprünge mit den Augen siehet.

Man siehet hieraus die unzeitige Tadelsucht meines Gegners. Er wollte keine Gelegenheit vorbeygehen lassen, mir eins anzubringen. Nachdem er seinen Bogen nicht mit Einwürfen wider die Sachen vollfüllen können: so packet er die Wörter an, und machet mir einen grammaticalischen Proceß. Ich könnte zwar gleiches mit gleichem vergelten. Allein ich werde mich nicht deswegen von meinem Hauptzweck entfernen. Er schreibe meinethalben, wie er will. Ich frage ihn nur, ob ihm die figürlichen Ausdrücke und Redensarten so gar unbekandt sind, und ob er in keinem Dichter von singenden Wäldern, gelesen, oder sonst von keinem spielenden Orchestre gehöret hat. Man weiß es ja recht wohl, daß nicht der Orchestre, sondern die Musici darinnen spielen, und daß nicht die Wälder, sondern etwann eine Nachtigall, und andere Vögel darinnen singen. Ferner, kann man musicalische Sprünge mit den Ohren hören, so kann man auch wohl musicalische Cabriolen mit selbigen empfinden. Das Wort Cabriole passet sich eben so gut für die Stimme, als der verblümte Ausdruck Sprung. Was bedeutet denn das fremde Wort Cabriole anders, als allerhand Arten von Luft- und krummen Sprüngen? Man siehet wohl, daß der Herr Olibrio seinem Sprachmeister zu frühe aus der Schule gelauffen ist. Wenn man nun in eigentlichem Verstande die Sprünge eines Gauklers mit den Augen sehen kan: so wird man ja in uneigentlichem Verstande die Cabriolen in der Stimme gleichfals mit den Ohren hören können. Nach dieser Erklärung prüfe nun jemand, was ich oben von den ungeheuern Sprüngen im Singen gesagt. Nur ein Olibrio, welcher meine Zeilen mit Maulwurfsaugen übersehen hatte, konnte einen lächerlichen Verstand daraus erzwingen. Denn wo habe ich gesagt, daß man abgesungene Cabriolen oder Sprünge siehet, oder Seiltänzersprünge oder Cabriolen höret? Daß vielen aber der Gedancke einfallen mag, als ob sie sich in einer Bude cabriolirender Seiltänzer befänden, wenn sie die ungeheuresten Sprünge absingen hören, kommt vielleicht daher, weil sich diese Personen erinnern können, in denjenigen Stücken und Arien, womit man die Seiltänzer zu begleiten pflegt, dergleichen Sprünge bemercket zu haben.

„Haben denn die Thonkünstler in ihrem Lande eine eigene Sprache,
„um die sich Scheibe so ungemein verdient gemacht hat?

End.

Endlich muß denn der Herr Scheibe zu guterletzt auch herhalten. Es enthlödet sich der Herr Olibrio nicht, ihn, ohne Complimente bey seinem Namen daher zu nennen, und das ihm beygelegte Lob auf eine gar spöttische Art aufzumutzen. Zwey Seiten vorher hatte er über diejenigen Ausdrücke, womit ich zwey grosse, und über die Mißgunst längst erhabnen Meister unsrer Zeit beleget, doch noch in der Stille gemurmelt. Er gab mir sein Mißvergnügen darüber durch die bloße Anführung meiner Worte kund, und ließ sie nur mit grössern Buchstaben drucken, damit, wenn man ja den Schnupfen hätte, sein Absehen doch auf andere Art verrathen würde. Er begriff leicht, daß man bey den durch die veränderte Schrift besser in die Augen fallenden Ausdrücken: der Meisterstücke grosser Künstler habhaft zu werden, und ihren Ausarbeitungen nachzuahmen, etwas stille stehen würde. Anitzo aber läßet sich der Herr Olibrio mit mehrer Freyheit hören. Seine zum Tadel geneigte Zunge ist ihm schon geläuffiger geworden. Welchem Leser musicalischer Scribenten aber leuchten die Verdienste eines vortreflichen Scheiben nicht sogleich in die Augen? Hatte man nicht Ursache, sich ehedessen über die unordentliche und unflätige Schreibart sovieler sonst geschickten Musickmeister zu beklagen? Man sprach von nichts als Roßquinten und Kuhoctaven. Die Sprache des Pöbels herrschte in dem Munde der Thonkünstler. Sie trugen ihre Sätze mit den poßirlichsten Ausdrücken vor, und glaubte man beständig, einen Bauer aus einer welschen Comödie zu hören. Bey allem diesem hatten wenige die Geschicklichkeit, ihre Gedancken deutlich und klar vorzutragen. Und diese undeutsche und rohe Schreibart war ohne Zweifel mit Schuld, daß die Musick und Musici bey vielen in Verachtung geriethen. War hier der Herr Scheibe nicht einer von den ersten, der die Wahrheiten der Musick in einer deutlichen, ordentlichen und gesitteten Schreibart vorzutragen, sich unterfieng? Brachte er nicht dadurch vielen Gelehrten, die aus mehr als pedantischem Schulstoltz die Thonkunst bishero so gering geschätzet hatten, gantz andere Begriffe bey? Nun sage mir jemand ob es kein Verdienst ist, eine Kunst oder Wissenschaft annehmlich und verständlich vorzutragen, daß sowohl Gelehrten, als Ungelehrten damit gedienet werden kann? Zarlino bekennet ja in der Aufschrift seiner Wercke, daß er dieselben in gutter welscher Sprache entworfen. Hat er durch diese Ankündigung nicht vielleicht den Vorwitz zu reitzen, und die Gewogenheit derjenigen Personen, die die rauhe Schreibart anderer musicalischen Schriftsteller von der Lesung ihrer Schriften abgeschrecket, dadurch zu erhalten gesucht?

So viel habe ich nun auf das Sendschreiben des Herrn Olibrio zu antworten für nöthig erachtet. Meine geneigten Leser rechnen es nicht sowohl mir, als der verwegnen Feder eines unbesonnenen Gegners zu, daß viele andre Materien, die man während dieser Zeit hätte abhandeln können, diesem Streite Platz machen müssen. Man müste mehr als stoisch gesinnet seyn, woferne man nicht bey dem Bisse eines Lästerzahnes etwas aufschreyen, und alles mit einer gleichgültigen Mine verschmertzen wollte. So viel ist gewiß, daß ich meines Wissens keine Gelegenheit zu diesem Federkriege gegeben. Hat der Hr. Olibrio einige Stellen aus meinem ersten Blatte auf sich gedeutet, so ist es meine Schuld nicht. Es können mehrere, als einer, die Flecken ihrer Stirne in einem Spiegel sehen. Ich kenne den Herrn Olibrio so wenig als den Kettenhund des Barrabas. Nimt er sich der elenden Thonpfuscher an, wider welche man alle Tage eine neue Critick erdencken sollte: so verräth er sich ja auf eine niederträchtige Weise selbst, und zeiget, zu welcher Classe er gehöret. Ich werde in meinen Blättern die vortreflichen Musicos, davon ich bereits unterschiedene genennet, beständig zu erheben, die musicalischen Großsprecher und Lärmblaser aber bey aller Gelegenheit zu demüthigen suchen. Dasjenige übrigens, was die Lehre von der Musick anbelanget, werde ich mit denjenigen Scribenten, woraus ich es genommen, zu rechtfertigen, allezeit im Stande seyn, weil ich nicht gesonnen bin, eine neue Secte einzuführen, sondern dasjenige, was das Häuflein der musicalischen Rechtgläubigen überall für genehm hält, den Liebhabern eines ordentlichen Vortrages, ohne weitläuftige Umschweiffe, und ohne die unnützen alten barbarischen Wörter wieder aufzuwärmen, kurtz und deutlich vorzutragen. Ich behalte hiebey, der vorgefallenen Streitigkeiten ohngeachtet, alle Freundschaft gegen den Herrn Olibrio. Ich bezeuge dieses vor aller Welt, und mache mir dieserwegen das Vergnügen, ein an denselben abgelassenes Sendschreiben, welches er aus Unvorsichtigkeit irgendwo verlohren haben muß, ihm hiemit wiederum, und zwar gedruckt einzuhändigen:

Vielgeehrter Herr College,

Daß ich des Herrn Olibrio College bin, wird Derselbe ohnschwer aus der Unterschrift dieses Briefes zu ersehen belieben, und ich gebe auch, wie Er, Lection im Clavierschlagen. Abropo! mein wehrtester Herr Confrater, Desselben Schreiben an den critischen Musicus an der Spree hat mir so wohl gefallen, daß ich ein kostbares lateinisches anagrammatisches Kettenepigramma

auf

auf Denſelben zu verfertigen, nicht umhin gekonnt habe, welches anbey richtig überſende. Bitte es im beſten zu vermercken, ſintemahl ich mir viel Mühe damit gegeben, allſtets verharrende

Meines vielgeehrten Herrn Collegen

Bey Teltow an der Tyber,
den 1. April,
1749.

ſchuldiger Diener

Claus Steffen.
Unterſchulmeiſter und Collega
ſecunda.

OLIBRIUS per anagramma ORBILIUS

Orbilii Tecum bene quadrat, Olibrie, *nomen*,
Omen habens huius, fato fauente, *Magiſtri*.
Iſiri confines, Tyberinus, tundis *atroces*,
Voces perſtringens & in *ix* & in *utſch* & in *ola*;
Hola! non *ola* - - parcas, fratercule, rhythmo.

Fortſetzung der andern Claſſe von Manieren.

2) Der Vorſchlag, insgemein Mordant, fr. pincé, beſteht in der geſchwindeſten Umwechſelung einer Hauptnote mit einem aus der nächſten untern Struffe entlehnten Klange. Fällt z. E. ein Vorſchlag auf e, ſo wird dazu nach Anleitung des Thones, ein d oder dis genommen. Es giebt allerhand Arten von Vorſchlägen. Die gewöhnlichſten ſind

*) Der einfache Vorſchlag, fr. pincé ſimple, da man von der Hauptnote die Umwechſelung anfänget. Siehe No. 10.

**) Der doppelte, oder accentuirte Vorſchlag, fr. port de voix pincé, wenn man von der Nebennote anfänget, und ſich nach einer Aushaltung auf ſelbiger, gelinde zur Hauptnote erhebet. Dieſer doppelte Vorſchlag wird nebſt dem ordentlichen Zeichen

des

des Vorſchlages durch ein Hülfsnötgen, (note poſtiche) ausgedrücket. Siehe No. 11.

Anmerckung.

(a) Man ſiehet, daß der Vorſchlag faſt ein umgekehrter Triller iſt.

(b) Ein Vorſchlag pfleget öfters am Ende mit einem kleinen Doppeltriller geendet zu werden. Siehe No. 12.

(c) Es wird öfters eine gantze Reihe von Vorſchlägen ſprung- und ſtuffenweiſe, auf- und niederwärts, hintereinander angebracht. Siehe No. 13.

3) Der Accent, fr. port de voix, oder accent, beſteht darinn, daß bevor man die Hauptnote anſchlägt, man einen unter oder über derſelben entlehnten Thon kurtz zuvor gelinde berühret. Gehet die Stimme ſtuffenweiſe fort, ſo bedienet man ſich, wie beym Trillo, oder beym Vorſchlage, des nächſten unter oder über der zu accentuirenden Note gelegenen Thones. Gehet ſie aber ſprungweiſe, ſo drücket man den Accent mit der unmittelbar vorhergehenden Note insgemein aus. In beyden Fällen kann der Accent in den ſteigenden, und den fallenden getheilet werden.

(a) Er iſt ſteigend, accentus aſcendens oder intendens, wenn man ſich von einem tiefern Thon gegen einen höhern erhebet. Siehe No. 14. und 16. (a)

(b) Er iſt fallend, accentus deſcendens, oder remittens, wenn man ſich von einem höhern Thon auf einen tiefern herunterläſſet. Siehe No. 15. und 16. (b)

Anmerckungen.

*) Die zum Accent gehörende Nebennote wird öfters, nach Gelegenheit, zweymahl angeſchlagen. Einige pflegen dieſes einen Doppelaccent zu nennen. Siehe No. 18.

**) Den ſpringenden Accent ſtellet man insgemein durch kleine Hülfsnötgen vor. Siehe No. 17. Man kann ſich dieſer Hülfsnötgen aber gleichfals bey den Stuffenaccenten bedienen, woferne man die gewöhnlichen Zeichen dazu nicht gebrauchen will.

4) Der

4) Der Rückſchlag, fr. aſpiration, beſteht darinnen, daß man nach dem Anſchlage der Hauptnote, den nächſt über ihr gelegnen höhern oder tiefern Thon, kurtz vor Verflieſſung ihrer Zeit, geſchwinde berühret. Siehe No. 19.

Mercke,

(a) Daß, wenn die rückſchlagende Note aufwärts entlehnet iſt, man ſich des Wortes Ueberſchlag; und wenn dieſelbe unterwärts entlehnet iſt, man ſich des Wortes Nachſchlag zu bedienen pflegt.

(b) Daß man in der neuern muſicaliſchen Rechtſchreibung den Rückſchlag durch kein beſonderes Zeichen vorſtellet, ſondern entweder die rückſchlagende Note ordentlich mit in den Tact bringet, oder den Gebrauch des Rückſchlages dem Geſchmack des Ausführers überläſſet.

7. Dritte Claſſe von Manieren.

Hieher gehören alle diejenigen, wozu drey, vier, und mehrere Thöne erfodert werden. Die gewöhnlichſten ſind

1) Der Doppelſchlag, fr. doublé, begreift eigentlich drey Noten, die Hauptnote, und zwey zu beyden Seiten nächſt derſelben entlehnten Thöne. Sie werden aber dergeſtalt vertheilet daß gleichſam vier Thöne hintereinander gehöret werden. Man ſchlägt nemlich die aufwärts entlehnte Note zuerſt, hernach die Hauptnote, drittens die unterwärts entlehnte, und endlich wiederum die Hauptnote an. Siehe No. 20.

Anmerck.

Man pfleget vor dem Doppelſchlage öfters noch beſonders die Hauptnote hören zu laſſen, wie No. 21. und nach Gelegenheit auch denſelben zu accentuiren. No. 22.

2) Der Schleiffer, fr. coulé, iſt nichts anders, als ein durch eine benachbarte Note vermehrter Accent, woraus eine Reihe von drey ſtufenweiſe hintereinander folgenden Noten entſtehet. Siehe No. 23. Auf dem Claviere wird öfters dieſe Manier dergeſtalt angebracht, daß

die erſte und letzte Note des Schleiffers liegen bleiben, nachdem man über die mittlere gleichſam geſchwinde weggerutſchet. Man ſetzet alsdenn ein Querſtrichlein zwiſchen die Noten, wo dieſer Schleiffer ſtatt finden ſoll. Der Strich bey No. 24. zeiget, daß der Schleiffer aufwärts gehet, und der bey No. 25. daß der Schleiffer niederwärts gehet.

3) Das Griffbrechen, ital. arpeggio, fr. harpégement, beſteht darinn, daß man zwey, drey, oder mehrere übereinander geſetzte Noten, anſtatt dieſelben mit einander zuſammen anzuſchlagen, welches die Frantzoſen plaquer nennen, vereintzelt, und nacheinander anſchlägt. Dieſes Griffbrechen kann von unten gegen oben, oder von oben gegen unten zu geſchehen. In dem erſten Fall bezeichnet man daſſelbe mit einem Querſtriche bey der unterſten Note, ſiehe No. 26. in dem andern Fall durch einen Querſtrich bey der oberſten Note. No. 27.

Anmerckungen.

*) Man pfleget das Griffbrechen insgemein in zwey Arten zu unterſcheiden,

ins einfache, wenn die Noten eines Griffes nur einmahl nach einander angeſchlagen werden. Siehe No. 26. und 27.
ins doppelte, wenn die Noten eines Griffes mehr als einmahl hinteremander angeſchlagen werden.

**) Man pflegt öfters bey dem Griffbrechen auf dem Claviere eine Note im Vorbeygehen zu accentuiren. Die Frantzoſen nennen daſſelbe ein harpegement figuré, und die Italiäner eine acciaccatura. Dieſes accentuirte oder geſchleifte Griffbrechen kann auf allerhand Art, auf- und niederwärts, geſchehen. Siehe No. 28.

Nachricht.

Unumgängliche Hinderniſſe ſind Schuld, daß wir für heute dem geneigten Leſer mit den Kupfertafeln noch nicht aufwarten können. Wir erſuchen um gütige Nachſicht. Sie ſollen aber über acht Tage ohne fernern Aufſchub erfolgen.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Haude- und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der Kritische Musicus an der Spree.

Neuntes Stück.

BERLIN,
Dienstags, den 29. April 1749.

Hochzuehrender Herr Criticus,

Ist es denn unumgänglich nöthig, daß alle Generalbässe bezieffert seyn müssen, und ist es nicht möglich, ohne die verwünschten Signaturen accompagniren zu lernen? Der Herr Lämmerschwantz, mein Meister, hat mich nun bey nahe zwey Jahre damit gemartert, und weiß ich nicht, wo er die ungeheure Menge von Zahlen und Accorden, womit er mich alle Tage belagert, herbekömmt. Ich ersuche ihn öfters, mir die Anzahl derselben zu bestimmen, damit ich doch zum wenigsten ausrechnen könne, wieviel Jahre ich noch lernen muß, ehe ich an den Meisteraccord komme. Er ist aber niemahls so höflich, daß er meinen Vorwitz befriediget, sondern mich mit der tröstlichen Antwort, ob könnten die Gränzen der Harmonie nach der Willkühr eines Componisten alle Augenblicke erweitert werden, in meiner vorigen Unwissenheit bevestiget. Da ist es denn kein Wunder, daß der Herr Lämmerschwantz bey ieder Lection mit einem Dutzend neuer Kreutze angezogen kömmt, und er mit seinen Regeln und Ausnahmen, die, wie seine Accorde, unendlich seyn müssen, mir den Kopf gantz wüste macht. Kennte ich den guten Menschen nicht seit vielen Jahren, so würde ich ihn mit seinen Zeichen für einen Geisterbanner halten, und mit seiner musicalischen Hauspostille, woraus er mir so vieles vorpredigt, in der bevorstehenden Walpurgsnacht wider die Brocksbergischen Heren eine Probe machen. Der Herr Springfuß scheint noch ein Meister für Frauenzimmer zu seyn. Er hat eine meiner Freundinnen in sechs Wochen so weit gebracht, daß sie einen Generalbaß ohne Ziefern

spielen kann. Er machet den Herrn Lämmerschwantz wegen seiner unbequemen Lehrart sehr oft herunter, und hält ihn zu nichts weniger tüchtig, als von artigen Damen zur Begleitung gebrauchet zu werden. Der Herr Springfuß ist hiernächst entschlossen, der Welt mit ehesten in einem gar listigen Tractat zu zeigen, wie man aus dem Kopfe, ohne Papier und Noten, nach dem blossen Gehöre, accompagniren muß. Haben Sie die Güte, mein Herr, mir unpartheyisch Ihre Meinung zu sagen, ob ich nicht wohl thun würde, meiner alten Muhme, die, ich weiß nicht, warum von dem guten Herrn Lämmerschwantze so sehr eingenommen ist, den Herrn Springfuß zu meinem künftigen Lehrmeister vorzuschlagen. Vielleicht bringet er mir in einem Monat ein, was jener in zweymahl zwölfen nicht bewerckstelligen können. Ich bin

Ihre Dienerinn,

= = von = = =

Mein gnädiges Fräulein haben nicht Unrecht, daß Sie sich die Wisschaft des Accompagnements zu erleichtern wünschen. Es scheinet der Herr Lämmerschwantz ein verwornter Pedant zu seyn, der von den wenigen in der Harmonie möglichen Accorden nach den vielfachen Bezieferungen derselben urtheilen muß. Aus der Zahl 2. über einer Note, aus $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{2}$ und $\frac{6}{4}$ wird er vier besondere Accorde machen. Ist hernach die natürliche Proportion eines Intervalls durch ein * oder b hin und wieder verrückt: so wird er da ebenfals viele neue Accorde entdecken, und auf diese Weise scheint der Herr Lämmerschwantz die Kunst der Vervielfältigung gar wohl zu verstehen. Er wird über dieses nicht einmahl für allemahl sagen, daß der Accord der Secunde aus einer Secunde, Quarte und Serte besteht. Er hat es ja selber nicht so gelernet. Er wird sprechen: Wenn die 2. über einer Note stehet: so greift man die 4. und 6. dazu. Findet sich die 6 und 2. darüber, so begleitet man dieselbe mit der 4. Ist die Note aber mit 4 und 2 bezeichnet, so nimmt man die 6 dazu, ꝛc. Ist es da möglich, den Umfang der Harmonie kennen zu lernen? Der Verstand wird mit Bildern überhäuft, und wer seinem Gedächtniß keine Pein anthun will, muß sich entschliessen, das Accompagnement aufzugeben. Ob aber gegentheils der Herr Springfuß aus seinen Schülern Schwartzkünstler machen, und eine Art, die Bässe zu errathen, ausfindig machen wird: daran zweifle ich sehr. Ich habe wohl jemahls in einem gewissen Lande eine Bande von musicalischen Marcktschreyern gekennet, die öfters in Gesellschaften ein Quattuor auf der Stelle ohne Noten und Papier zu machen pflegten. Nachdem der erste mit einem gewissen Hauptsatze

an-

angehoben, so fielen die andern allmählich mit einer ähnlichen Wiederhohlung desselben ein, und brachten sie endlich eine vierstimmige Fuge heraus. Sie konnten es aber auch nur den Holländern einbilden, daß sie aus dem Stegreiffe concertirten, und nicht ein ieder seine Partie schon lange vorhero auswendig gelernet hatte. Mich deucht, daß der Herr Springfuß, wo nicht in diese, doch in eine andere Classe musicalischer Windbeutel gehören muß. Ich werde mir aber nicht die Mühe geben, demselben seine Kunst, ohne Baß und Noten, nach dem blossen Gehöre, zu accompagniren, streitig zu machen. Ich will ihm nur für diesesmahl zeigen, daß er nicht einmahl einen unbezieferten Baß richtig zu accompagniren, im Stande ist. Ich unterscheide allhier einen freyen, und auf keine gewisse Melodie sich beziehenden Baß von demjenigen, der eine Gegenstimme begleiten soll. Jener dienet zu nichts weiter, als einen Schüler zu prüfen, wie weit er in der Harmonie gekommen, und ob er im Stande ist, allerhand Arten von regelmäßigen Sätzen nach Anleitung desselbigen hervorzubringen. Von solchem freyen Basse ist hier die Rede nicht. Ich spreche von demjenigen, den ein Componist zu gewissen Gegenstimmen entworfen, und der die hierinnen vereintzelten, oder die nach den Regeln der Setzkunst damit übereinstimmenden möglichen Thöne zusammenfassen soll. Ich will hier aber die Art, denselben aus der Partitur zu spielen, ausgeschlossen wissen, wiwohl sich auch bey diesem Umstande vielleicht keiner so gar scharfer und alle Fächer durchdringenden Augen rühmen wird, daß er nicht hin und wieder daneben sehen, und durch mehr, als einen Fehlgriff dem Sinne des Componisten zu nahe treten könne. Nun lehret die Erfahrung, daß eine Baßnote mehr als einer Harmonie fähig ist. Es kann der Baß, in Ansehung der fortschreitenden Noten, zu einem gewissen Thone gehören, da er gleichwohl, in Ansehung der fortschreitenden Accorde, zu einem gantz fremden Thone gezogen werden kann. Ich will dieses mit einem Beyspiele erläutern. Ich setze, die Baßnoten giengen in folgender Ordnung fort: c. h. a. g. f. e. d. c. Wer siehet da nicht, daß man allhier im C Thone ist. Ich will diese Noten aber mit folgenden Accorden begleiten:

6	6*	6*	6	6	6*	6	
4	4	4	b74	4	4	4	
33	73	33	33b	33	73	33	
c	h	a	g	f	e	d	c

Wer siehet da nicht, daß die meisten Accorde aus gantz andern Thonarten, als der in c herrühren? zwischen h und a findet sich die weiche Thonart

Der Druck verbindet mich, hin und wieder das b anstatt des Widerruffungszeichens, und anstatt des Kreutzes die sogenannten Sternchen zu gebrauchen.

art a, von dem a weichet man ins harte g, von dannen ins f, und endlich findet sich zwischen e und d die weiche Thonart d, bevor man wiederum in den harmonischen Dreyklang auf c fällt. Ueber dieses ist die Fortschreitung der Accorde meistens chromatisch, wie man aus dem auf einander folgenden fis, f und e, ingleichen aus dem c, h und b sehen kann, da hingegen die Fortschreitung der Baßnoten diatonisch ist. Nun frage ich den Herrn Springfuß, wenn er dieselben allhier nach der sogenannten Regel der Octave begleiten will, und sich in den zubegleitenden Stimmen diese durch Ziefern bezeichneten Thöne finden, ob ihn da der Sänger oder Spieler nicht ins musicalische Raspelhaus wünschen wird. Es können aber eben diese Baßnoten auf noch gar vielerley Art accompagniert werden. Ich will es nur noch auf eine Weise versuchen:

6									6	
4*	7 6	7 6	6	6	7 6	7	4			
33	* 4	* 4	74	b74b	* 4	*	3b	3		
c	h	a	g	f	e	d		c		

Hier sind wiederum allerhand Ausweichungen in den Accorden, da der Baß gleichwohl, wenn man ihn für sich allein und ohne die Signaturen betrachtet, der Thonart c eigen ist. Sollte der Herr Springfuß bey dergleichen Vorfällen dem Sinne des Componisten ohne Hülfe der Ziefern vorzukommen wissen? Wird er nicht ohne dieselben, gantz fremde und von der Harmonie entfernte Thönen hören lassen? Ich möchte den Herrn Springfuß ein gewisses Quinque von dem Herrn Boismortier begleiten sehen, der unter so viel hundert Wercken, womit er die Musickhändler ums Brot gebracht, nur dieses Stück verfertiget, das die Aufmercksamkeit eines Kenners verdienet. Der Baß bestehet vom Anfang bis zum Ende aus nichts anders, als der natürlichen Thonleiter c, worauf man, in einer ununterbrochnen diatonischen Fortschreitung der Noten, wechselsweise auf und niederläuft. Die harmonischen Sätze darüber aber verändern sich alle Augenblick, und hat der Urheber nicht so wohl die gewöhnlichsten Accorde in der Musick, als vielmehr die Möglichkeit, einer Note mehr als einen harmonischen Satz zu geben, dadurch vorstellig zu machen, gesucht. In diesem Quinque wird der Herr Springfuß, ausser den von mir gegebenen Exempeln, noch eine grosse Menge von andern finden. Ich wolte demselben wohl sonsten rathen, einmahl zur Probe die Signaturen aus einem Generalbasse wegzustreichen, und, ohne in die Gegenstimmen einen vorwitzigen Blick zu thun, diesen Baß mit seinen eigenen Ziefern zu beschreiben. Er halte hernach dieselben gegen

die-

diejenigen, die der Componist vorhero darüber gesetzet hat. Ist es ihm als denn unmöglich, auch mit Mühe und Nachdencken den Sinn des Verfassers durchgängig herauszubringen: wie will er sich denn die Fähigkeit zueignen, aus dem Stegereiff die gehörige Harmonie hören zu lassen? Ich kann dieserhalb nicht begreiffen, wie einige Clavinisten so gar wider die handgreifliche Erfahrung handeln, und der Welt mit ihrem Generalbaß ohne Ziefern einen blauen Dunst vor die Augen mahlen, ja wie so gar einige sich in weitläuftigen Abhandlungen damit breit machen können? Aber saget man, es müssen uns auch die Componisten allezeit gezifferte Bässe liefern. An der Nothwendigkeit derselben ist allerdings nicht zu zweifeln, und wundert mich, wie einige, und zwar auch grosse Setzer, eine so schlechte Höflichkeit gegen das Publicum, und eine so geringe Achtung für ihre eignen Wercke haben, daß sie nicht die Baßstimmen durch eine vernünftige Bezieferung in die gehörige Form setzen, bevor sie damit zu den Händen eines Copisten eilen. Es versteht der Grundspieler oder Accompagnateur entweder die Harmonie, oder er versteht sie nicht. Ist das erstere, so wird er sich zwar bey gewöhnlichen Gängen, bey bekandten Schlußclauseln und Ausweichungen, bey einer ordentlichen Auflösung einer Dissonantz, und dergleichen Vorfällen, vermuthlich zu helfen wissen. Wie wird er es aber halten, wenn sich der Componist über die Sphäre der gewöhnlichen Art zu dencken erhebet, wenn auf einer Note zwey, drey und mehrere unterschiedne Accorde gemacht werden sollen, wenn der Baß in einer chromatischen Fortschreitung aufwärts gehet, und die darauf hervorzubringenden Sätze durch eine chromatische Gegenbewegung niederwärts gehen sollen? Ich will noch überdieses zugeben, daß der Grundspieler eine regelmäßige Harmonie zu den vorgelegten Baßnoten erfindet. Es ist aber die Frage, ob sie sich zur Harmonie des Componisten reimet. Eshist ein anders, neue Sätze zu einem Basse zu erdencken, ein anders, diejenigen, die schon zuvor erdacht sind, zu treffen. Ist aber der Grundspieler oder Generalbaßist nicht einmahl der Harmonie gewachsen, was wird sich da zwischen den Accorden und den zubegleitenden Stimme für eine Aehnlichkeit finden? Wie vortreflich wird die Zusammenstimmung seyn? Nun frage ich den Componisten, ob er die Ohren durch ein liebliches Concert zu vergnügen, oder durch ein rauhes, unübereinstimmendes, und den alten Kesseln und Pfannen ähnliches Geräusch zu belästigen gesucht. Wird man sich nicht bey den knirschenden Sätzen der Begleitung gegen die übrigen Stimmen die Ohren zuhalten müssen? Es ist ja nicht genung, daß ein Instrument mit dem andern zugleich aufhöret, und der Grundspieler in nichts weiter, als in dem harmonischen Dreyklang am Ende, mit den übrigen Stimmen übereinkömmt. Es

lasse sich einmahl jemand eine halbe Stunde lang bey den Haren rauffen, und hernach ein einziges gutes Wort geben. Wird er damit zu frieden seyn? Was die Viertheilcomponisten betrift, die darum ihre Bässe unbeziefert lassen, weil sie dieselben nicht zu ziefern wissen, weil sie die herrschende Partie in ihrem Solo aus vielen gehörten und selbstgespielten melodischen Sätzen zusammengeraspelt, und den Baß von ohngefähr dazu entworfen: warum dingen sich diese nicht einen Harmonisten fürs Geld, der erstlich das gantze Stück in eine neue Form gösse, die unharmonischen Verhältnisse wegschafte, die unnatürlichen Ausweichungen verbesserte, und endlich den Baß mit den gehörigen Signaturen bezieferte? Es würden sich alsdenn die Grundspieler über die Seltenheit ordentlich bezeichneter Bässe nicht zu beklagen haben. Der Herr Springfuß würde auch zu gleicher Zeit aufhören, ein Meister im unbezieferten Generalbasse zu seyn, nachdem er bishero gezeiget, daß er nicht einmahl eine gehörig bezeichnete Baßstimme ohne Fehler abzuspielen, im Stande ist.

Ich sehe mich verbunden, die systematische Abhandlung der musicalischen Materien auf heute auszusetzen, um dem Ansuchen einiger geneigten LeserGnüge zu leisten. Man hat mir gesagt, wie dieselben wünschten, daß nachdem ich die frantzösischen Benennungen der musicalischen Kunstwörter in die neuern Stücke mit eingerücken angefangen, die in den erstern übergangene annoch nachgeholet würden. Ich erfülle hiemit Deroselben Verlangen, und will hoffen, daß noch mehrern damit gedient seyn möge.

Der Generalbaß, la basse continuë.
Der Einklang, l'uniſſon.
Ein gantzer Thon, un ton.
Ein halber Thon, un demiton.
Die Hauptthöne, les intervalles principaux, oder naturels.
Die Zwischenthöne, les feintes.
Die Thonleiter, la gamme, oder l'échelle de la musique.

Man mercke bey dieser Gelegenheit, daß viele alten Musici die aretinischen Sylben mit den Buchstaben des Alphabets, zur Bezeichnung der Musickleiter, folgendergestalt zu verknüpfen gesucht:

C (Sol) Ut.
D (La) Re.
E (Si) Mi.
F (Ut) Fa.
G (Re) Sol.
A (Mi) La.
B (Fa) Si.

Die

Die Niederländer bedienten sich ehedessen folgender sieben Sylben: Bo, Ce, Di, Ga, Lo, Ma, Ni. Die Art, nach der aretinischen Gamme zu singen, heisset die Solmisation; die nach den Sylben der Niederländer die Bobisation, und die nach dem Alphabeth, die Abecedirung.

Wer sich noch mehrere alte Arten, die Thöne der Musickleiter zu benennen, bekandt machen will, beliebe des Otto Gibelius Bericht von den Vocibus Musicalibus, nebst der Musica noua M. Daniel Hitzlers nachzuschlagen.

Gantze Note, ronde,
Halbe Note, blanche,
Viertheil, noire,
Achttheil, croche,
Sechzehntheil, double croche,
Zwey und dreißigtheil, triple croche
Vier und sechzigtheil quadruple croche,
Das Erhöhungszeichen, le dieze,
Das Erniedrigungs-Zeichen, le be,
Das Wiederuffungszeichen, le bequarré,
Der Punct, le point,
Bindungszeichen, ligne de liaison,
Eine gantze, halbe mit einem Punct, une ronde, blanche pointée.
Ein Custos, oder Endungszeichen, un guidon.
Der F Schlüssel, la clef de Fa oder de F.
Der C. Schlüssel, la clef d' Ut, oder de C.
Der G. Schlüssel, la clef de Sol, oder de G.
Das Griffbrett, le clavier.
Ein Taste, oder Tangente, une touche.
Der Tact, la mesure.
Die Hauptglieder oder Theile eines Tacts, les tems d'une mesure.
Gerader Tact, mesure egale,
Ungerader Tact, mesure inegale.
Der einfache gerade Tact, la mesure simple à 2. oder à 4. tems.
Der zusammengesetzte gerade Tact, la mesure double à 2. oder à 4. tems.
Der gemeine Tact, la mesure pleine; zu vier Schlägen, à 4. tems; zu zwey Schlägen, à 2. tems.
Der zweyviertheil Tact, la mesure de quatre pour huit.

Der

Der $\frac{6}{1}$ $\frac{6}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{16}$ la meſure de ſix un, ſix deux, ſix quatre, ſix huit, ſix ſeize.

Der $\frac{12}{1}$ $\frac{12}{2}$ $\frac{12}{4}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{12}{16}$ la meſure de douze pour un, douze pour deux, douze pour huit, douze pour ſeize.

Der einfache ungerade Tact, la meſure ſimple à 3. tems, oder le Triple ſimple.

Der zuſammengeſetzte ungerade Tact, la meſure double à 3. tems, oder le Triple double.

Der $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{16}$ le triple de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles croches.

Der $\frac{9}{1}$ $\frac{9}{2}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{16}$ le triple de neuf pour un, de neuf pour deux, de neuf pour quatre, de neuf pour huit, de neuf pour ſeize.

Der gute Tacttheil, le tems bon oder principal.

Der ſchlimme Tacttheil, le tems faux, mauvais oder moins principal.

Der Niederſchlag, le frapper.

Der Aufſchlag, le lever.

Die Wendung, le detour.

Den Tact ſchlagen oder geben, battre la meſure.

Die Pauſe von 8. Tacten, le double bâton,

Die von 4 Tacten, le bâton,

Die von 2. Tacten, le demibâton,

Die von einer ganzen, la pauſe,

Die von einer halben, la demipauſe.

Die Viertheilpauſe, le ſoupir,

Die Achttheilpauſe, le demiſoupir.

Die Sechzehntheilpauſe, le quart de ſoupir.

Die Zwey und dreißigtheilpauſe, le demiquart de ſoupir.

Die Vier und ſechzigtheilpauſe la pauſe pour une quadruple croche.

Der gemeine Geſang in der römiſchen Kirche, le plein chant.

Nachricht.

Die beyden erſten Kupfertafeln ſind nunmehr fertig, und wird jede für 1. Ggr. ausgegeben.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Haude-und Spenerſchen Buchh. ndlung für 1 Gr. zu haben.

Der Kritische Musicus an der Spree.

Zehntes Stück.

BERLIN,
Dienstags, den 6. May 1749.

Die Frage ist noch nicht entschieden, welche Art die Clavierstücke zu schreiben, den Vorzug habe, die, wo die zur Bezeichnung der Ober- und Unterstimme einmahl vestgestellten Schlüssel unverändert behalten; oder die, wo sie, nach Beschaffenheit der in die Höhe oder die Tiefe gehenden Partien, mit einem andern abgewechselt werden. Findet sich bey der ersten Art, ausser vielen andern Bequemlichkeiten, diese, daß die Beschäftigungen der Hände durch keine in den Augen entstehende Verwirrung unterbrochen werden, da die plötzliche Verwandelung eines Schlüssels eine dazu ungewohnte Faust öfters nöthiget, die Gedancken des Componisten in der Geschwindigkeit zu ändern, und die Lücken auszufüllen: so findet sich dabey diese Unbequemlichkeit, daß wenn die Partien nahe an ein ander gerathen, und vielstimmige Sätze, oder sonst allerhand schwere Gänge vorkommen, man allezeit rathen muß, was für Noten eigentlich für jede Hand gehören. Insbesondere äussert sich diese Schwürigkeit in den ins Kreutz gehenden Stücken, wo man sie nicht einigermassen, durch die Buchstaben L. und R. (lincke und rechte Hand) vermindert. Bey allem diesen ist man verbunden, hin und wieder viele Nebenlinien zu machen, insbesondere, wenn die Oberstimme sehr hoch gehet, und dazu kein guter Schlüssel gewehlet ist, da, wenn man z. E. immer nach der alten Leyer bey dem C Schlüssel bleibet, das dreygestrichne C schon drey Nebenlinien, die Tertz E ihrer vier, und steiget man gar bis ins G, man fünf Nebenlinien, und folglich ein gantz neues System vonnöthen hat. Bey der andern Art finden sich wiederum andere Unbequemlichkeiten. Die Er-

wegung derſelben brachte einſtens einen nicht ungeſchickten ausländiſchen Lehrer der Muſick dahin, daß er ſich um eine leichtere Methode, die Clavierſtücke zu ſchreiben, beſtrebte. Er erklärt ſich hierüber, nach meiner Ueberſetzung, folgendermaſſen: " Die Vielheit der Schlüſſel, und die Veränderung ihres Sitzes, iſt unſtreitig eine der gröſten Schwürigkeiten in der Tabulatur (*) zumahl die für den Flügel, und zwar insbeſondere in Anſehung der Anfänger. Nichts fällt ihnen beſchwerlicher, als daß ſie die Noten im Baſſe anders, als die im Diſcante nennen müſſen, und daß ſie auf eben derjenigen Stuffe, wo für die rechte Hand ein E ſtehet, in der lincken G ſprechen müſſen, ꝛc. Wird der Schlüſſel über dieſes im Diſcant oder Baſſe verändert, wie gar oft geſchicht, ſo liegt ihre Wiſſenſchaft mit einmahl über den Hauffen, und da müſſen ſie ſo zuſagen, wiederum zu buchſtabiren anfangen. Ich habe bemercket, daß nichts mehr als eben dieſes einem Schüler der Thonkunſt in dem Fortgang ſeiner Bemühungen hinderlich iſt, daß die Clavierſtücke dadurch zur Wegſpielung vom Blatte ſo ſchwer gemachet werden, daß auch geübtere Hände dabey zu thun finden, und daß die Spieler auf andern Inſtrumenten wegen der Unveränderung ihres Schlüſſels weniger Mühe zu treffen haben. Bey dieſen Gedancken habe ich mir eingebildet, daß es keine unnöthige Neuerung in der Tabulatur des Clavieres ſeyn würde, wenn man entweder ſich an dem Gebrauch eines eintzigen Schlüſſels, ſo wie auf der Violine, hielte, wenn man demſelbigen einen veſten Platz auf einer gewiſſen Stuffe beſtimmte, und dadurch die Benennung der Noten, ſowohl im Diſcant als im Baſſe, in eine eintzige Art einſchränckte: oder aber, wenn man ſich zwar der drey Schlüſſel bediente, iedoch ſie dergeſtalt ſetzte, daß die Benennung der Noten in allen Partien immer eben dieſelbe bliebe. Dieſe Neuerung wird eben nicht ſo weitläuftig ſeyn, wie man bey dem erſten Anblick gedencken mag. Man dürfte nur im Diſcant den G Schlüſſel auf der erſten Linie, im Baſſe aber den F Schlüſſel auf der vierten gebrauchen. Was die Mittelſtimmen betrift, ſo könnte man dazu den C Schlüſſel gebrauchen, und denſelben zwiſchen die andere und dritte Linie ſetzen. „ (Wir wollen in der künftigen Kupfertafel dieſe neue Art, die Schlüſſel zu zeichnen, durch Exempel begreiflicher machen.) Der Erfinder dieſer Methode fähret weiter fort: „ Da durch dürch dieſe Art die Schlüſſel zu ſetzen, die Benennung der Noten in allen Partien einerley gemacht wird: ſo würde dadurch ſowohl allen Anfängern das Clavierſpielen erleichtert werden, als einem groſſen Mangel in der Tabulatur abgeholffen ſeyn. Ich habe es aber nicht bey dem bloſſen Entwurf dieſer neuen Methode bewenden laſſen. Ich habe damit vor einigen Jahren die Probe gemacht. Es

riefen

(*) Man verſtehet allhier durch Tabulatur die Art, ein muſicaliſches Stück zu ſchreiben.

riefen mich einige Standespersonen zu sich in die Provintz. Da man mir junge Personen anvertrauete, welche noch nichts in der Musick gethan hatten: so entschloß ich mich, sie nach meiner neuen Tabulatur anzuführen, um zu erfahren, ob sie geschwinder lernen würden, und hatte ich das Vergnügen, zu sehen, daß es mit einer ungemeinen Leichtigkeit von statten gieng, und daß ein Fräulein von ohngefähr fünf Jahren, da ich ihr kaum drey Lectionen gegeben, im Stande war, die ihr vorgeschriebnen Stücke alleine zu studiren, und daß Personen, die ein reiffers Alter hatten, es sogleich bey der ersten Unterweisung thun konnten. Dessen ohngeachtet bin ich von meiner neuen Methode nicht so sehr eingenommen, daß ich nicht sehen solte, wie sich eine gar erhebliche Ungleichheit dabey ereignet, nemlich selbst ihre Neuigkeit. Ich begreiffe wohl, daß, da sie nicht durchgängig aufgenommen, und vestgestellet ist, derjenige, der keine andere wüste, gar nichts wissen würde, weil er von den nach der ordentlichen Tabulatur geschriebnen Stücken kein einziges erlernen könnte. Führte man sie aber einmahl ein, so würde dieser Fehler, wenn er nichts anders als in der Neuigkeit besteht, bald wegfallen, und bey allmählicher Abschaffung der alten Methode, diese als die bequemste, allein den Platz behalten. . . Indessen mache ich hierauf so wenig Staat, als auf alles dasjenige, was von der gemeinen Meinung abhänget. Soviel ist gewiß, daß ich keinem ein Gesetz aufzulegen gedencke. Ich thue nur einen Vorschlag, wie nach meinem Urtheil eine Kunst, deren Ausübung ich mich gewidmet, vollkommner gemachet werden kann.„

Vielleicht giebt dieser Entwurf einem witzigen Kopfe Anlaß, einen bessern ausfindig zu machen. Ich, meines Orts, halte diejenige Claviertabulatur für die bequemste, wo man nicht ohne Noth einen fremden Schlüssel hineinmischet; aber auch alsdenn, wenn durch Behaltung eines und ebendesselben Schlüssels eine Zweydeutigkeit und Unordnung entstehen kann, denselben gegen einen andern verwechselt.

Beschluß des Artickels von den Manieren in der Ausführung.

(a) Unter die neuern Erfindungen, einen Gesang zu zieren, gehöret
  (1) Der Zweystimmige Triller mit einer Hand auf dem Claviere. Siehe Tab. III. No. 1.
  (2) Der gegen allerhand fortgehende Partien mit einer Hand aushaltende Triller. Siehe No. 2.

(b) Nach der Verzögerung (Suspension) pfleget man öfters auf der folgenden Note einen Triller oder Vorschlag zu machen. No. 3.

(c) Der Rückschlag und Accent pflegen unterweilen unmittelbar auf einander zu folgen. No. 4.

Dieſes ſind diejenigen Manieren, womit man insgemein einen Geſang in der Ausführung auszuſchmücken pflegt. Alle übrigen Kunſtgriffe, in ſofern ſie nicht aus der Setzkunſt hergenommen ſind, können zu einer Gattung derſelben gezogen werden. Sie mögen nun durch neue willkührliche Zeichen, oder durch die Hülfsnötgen im Schreiben ausgedrückt ſeyn.

A. Von den gewöhnlichſten Manieren in der Setzkunſt.

Wenn diejenigen Manieren, wovon wir bishero geredet, erſtlich durch die Geſchicklichkeit des Ausführers in einen Geſang gebracht werden müſſen: ſo ſind diejenigen, wovon wir itzo reden wollen, ſchon im Geſange vorhanden. Ein mit ſolchen Manieren aus der Setzkunſt angefüllter Geſang heißt ein verblümter oder künſtlicher Geſang, (unchant figuré,) derjenige, der nichts anders, als eine Reihe nach dem Verhalt der Hauptſchläge eines Tacts abgemeßner Noten enthält, ein einfacher Geſang, (unchant ſimple.) Aus der glücklichen Vermiſchung des einfachen und verblümten Geſanges entſtehet die angenehme und rührende Schreibart derjenigen, die auf einer Seite das ſchwülſtige und unverſtändliche, auf der andern das magere, ſchläfrige und niederträchtige zu vermeiden, und folglich in der ſchönen Sprache der Natur zu reden geſucht. Die im vorher gehenden Artickel erklärten Manieren in der Ausführung, die man zum Unterſcheide derer aus der Setzkunſt mechaniſche oder practiſche Manieren zu nennen pfleget, können nicht nur bey dem einfachen, ſondern auch beym verblümten Geſange angebracht worden.

Man kann aber die zum verblümten Geſange gehörigen Manieren auf zweyerley Art betrachten,

1) In Abſicht auf die Worte, das iſt, die Folge und Stellung gewiſſer Noten.

2) In Abſicht auf die Gedancken, das iſt, die aus der Folge und Stellung dieſer Noten entſpringende Verhältniſſe gegen gewiſſe Handlungen und Leydenſchaften.

Dieſe letztere Art Manieren heißt man in eigentlichem Verſtande Figuren, wiewohl in uneigentlichem auch die erſteren, ja die mechaniſchen, welche bloß die Ausſprache gewiſſer Worte ſind, öfters damit belegt werden. Die Abhandelung der Figuren in eigentlichem Verſtande gehöret für dieſen Artickel nicht. Wir haben für itzo mit nichts anders, als denjenigen Manieren auf der Setzkunſt zu thun, woraus ein verblümter Geſang entſteht, und welche viele die periphraſtiſchen Manieren, muſicaliſchen Umſchreibungen oder Wendungen nennen, um ſie von den Figuren in eigentlichem Verſtande zu unterſcheiden. Dieſe periphraſtiſchen Manieren können in vier Hauptclaſſen gebracht werden.

Die

Die erſtere begreifft die ſchwebenden, wo eine Note, ohne den Zuſatz einer andern, auf ihrer Stuffe verändert wird.

Die andere begreifft die lauffenden, wenn die Hauptnoten durch allerhand fluffenweiſe mit ihnen fortgehende Nebennoten vermehret werden.

Die dritte begreift die gebrochnen, wenn allerhand Noten aus der Höhe und Tiefe abgewechſelt werden.

Die vierte begreift die vermiſchten, wenn eine Manier mit der andern verbunden, und in eben demſelben Gang angebracht wird. Man verſtehet aber durch einem Gang, fr. paſſage, ital. paſſaggio, ein kleines Stück aus einem Geſange.

Bevor wir dieſe Manieren abhandeln, haben wir noch folgendes zu mercken. Wir wiſſen, daß in den zuſammengeſetzten Tactarten drey Noten auf einen Schlag gehen können. Da man aber auch heutiges Tages in den einfachen Tactarten manchesmahl eine Note in drey kleinere zu vertheilen pflegen: ſo pfleget man da, wo dieſer Umſtand ſtatt haben ſoll, eine 3. und wenn zwey dergleichen Tripelgänge aneinander gehänget werden, eine 6. über die Noten zu ſchreiben. Uebrigens nennet man dieſe Manier eine Triole, fr. triolet, wenn eine Note im einfachen Tact in drey kleinere unterſchieden wird: und einen Sextelſatz, fr double triolet, wenn zwey Triolen mit einander verknüpfet werden. In den zur Erklärung folgender Manieren gehörigen Exempeln werden hin und wieder Beyſpiele von ſolchen einfachen und doppelten Triolen vorkommen.

(1) Von den ſchwebenden Manieren.

Hieher gehöret

(*) Die Notenhaltung, oder Tenute, wenn eine bleibende Note nicht bey iedem Tactſchlage aufs neue wiederhohlet, ſondern in einem Schalle, viele Schläge hintereinander, fortgezogen wird. In der Ausführung kann dieſe Manier zwar durch allerhand Nebennoten ausgedehnet werden, wie wir in dem vorigen Artickel geſehen. Es widerſpricht aber dieſes im geringſten unſrer Erklärung der ſchwebenden Manieren nicht, weil wir dieſelben allhier ohne die mechaniſchen Auszierungen betrachten.

(**) Die Thonrückung, ital. ſincopatione, fr. ſyncope, von dem griechiſchen Worte συγκοπτειν, ſtoſſen, ſchlagen. Es iſt dieſelbe nichts anders, als die Verſetzung einer und eben derſelben

ſelben Note aus einem ſchlimmen Tacttheile in einen guten. Die Natur der Thonrückung deutlich verſtehen zu lernen, mercke man, daß wenn man eben denſelben Thon in zwey unterſchiednen Tacttheilen gebrauchen will, derſelbe das erſtemahl natürlicher Weiſe in dem guten, das andremahl im ſchlimmen Tacttheile gehöret werden ſoll. Hebet man nun bey dieſem zu wiederhohlenden Thon in einem ſchlimmen Tacttheile an, und ſetzet denſelben auf einem guten fort: ſo geſchichts, daß die natürliche Tactordnung gleichſam verrücket wird, und eine Art von Anſtoß entſteht, welcher auf der Violine, Flöte und andern ähnlichen Inſtrumenten gar deutlich ausgedrücket werden kan. Dieſes iſt der Urſprung des Worts Syncope. Wir werden den harmoniſchen Gebrauch dieſer Thonrückung zu ſeiner Zeit erklären, und bemercken bloß allhier, da wir ſie als einen melodiſchen und in dem verblümten Geſange ſehr gebräuchlichen Zierat betrachten, daß dieſelbe auf zweyerley Art gebrauchet werden kann, einmahl, wenn die Note in den beyden unähnlichen Tacttheilen zweymahl angeſchlagen wird, wie Tab. III. No. 5.

andernfals, wenn der Schall dieſer Note aus dem ſchlimmen Tacttheile auf den guten, ohne Abſatz, herüber gezogen wird. Dieſe Herüberziehung kann auf dreyerley Art geſchehen.

(a) Wenn die Note, worauf die Rückung ſtatt findet, durch den gewöhnlichen Tactſtrich in zwey Hälften vertheilet wird. Siehe No. 6. Dieſe Art, die Syncope zu bezeichnen, fänget aber itzo ein wenig zu äeltern an.

(b) Wenn man die beyden Noten der Rückung durch das Bindungszeichen oder den Punct aneinander hänget. Siehe No. 7.

(c) Wenn vor der zurückenden Note eine andere, die nur die Hälfte von dieſer gilt, oder an deren ſtatt, ein Schweigezeichen vorhergehet. Siehe No. 8.

(***) Der Schwärmer, ital. bombo, fr. battement ſur une même note, beſteht in der Vertheilung einer Note in unterſchiedne kleinere von gleicher Höhe, oder Tiefe, und derſelben geſchwinden Wiederhohlung. Siehe allerhand Exempel

Tab.

Tab. III. No. 9. Dieſe Manier gehört eben nicht unter die unentbährlichen Zierathen fürs Clavier. Ihr Gebrauch iſt auf den übrigen Inſtrumenten von weiterm Umfangt. Die Art, einen und denſelben Thon auf der Violine durch einen ofnen und verdeckten Einklang, da wo es möglich iſt, etlichemahl hintereinander zu wiederhohlen, gehöret unter die neuern Erfindungen, eine ſolche Manier auf eine beſondere Art auszudrücken.

(2) Von den lauffenden Manieren.

Hieher gehöret

(*) Die Waltze, ital. groppo, fr. grouppe, wenn die Noten nicht immer gerade fortgehen, ſondern man von einer auf die andere hin und wieder zurückefällt. Es iſt einerley, ob der Hauptthon darinnen ein- oder zweymahl wiederhohlet wird, ob derſelbe den erſten und dritten Thon ausmachen ſoll, ob die entlehnten Noten den zweyten und vierten Platz einnehmen müſſen, und was dergleichen alte Einſchränckungen und Geſetze mehr ſind. Es kann dieſelbe aber in die ſteigende und herabgehende getheilet werden. Siehe allerhand Exempel Tab. III. No. 10.

Eine gewiſſe Art von Waltzen wird von vielen ein Halbzirckel, circolo mezzo, fr. demicercle, und die Folge zweyer Halbzirckel, davon der eine ſteiget, und der andere herabgehet, ein Zirckel, ital. circolo, fr. cercle, ſchlechtweg genennet. Siehe allerhand Exempel No. 11.

Der Grund dieſer Benennung iſt dieſe, weil die Noten dieſer Manieren im Schreiben gleichſam einen halben oder gantzen Zirckel vorſtellen. Man kann dieſer Kunſtwörter aber gar wohl entübrigt ſeyn, wofern man nicht die Zeichen ohne Noth vervielfältigen will.

(**) Der Läuffer (in engem Verſtande) ital. tirade, fr. roulade oder roulement enthält eine Reihe gerade hintereinander ſtuffenweiſe fortgehenden Noten. Es kann derſelbe klein oder groß ſeyn, nach der Anzahl der Noten. Siehe allerhand Exempel No. 12.

(3) Von

(3) Von den gebrochnen Manieren.

Dieſelben können in vollkommne und unvollkommne getheilet werden. (a) Durch die vollkommnen verſtehe ich diejenigen, wo die Noten eines Griffes insgeſamt in einer gewiſſen Ordnung angeſchlagen werden. Durch dieſe Ordnung iſt das Griffbrechen in der Setzkunſt von dem in der Ausführung, wovon wir zuvor gehandelt, unterſchieden. Man kann ſagen, daß die gebrochnen Manieren in der Setzkunſt ein ordentliches, oder zum voraus ausgearbeitetes Arpeggio ſind. Auf franzöſiſch heiſſet man ſie batteries. Siehe allerhand Exempel No. 13.

(b) Durch die unvollkommnen verſtehe ich diejenigen, wo nur etliche Noten eines Griffes wechſelsweiſe berühret werden. Siehe No. 14.

Anmerckung.

Wenn die abwechſelnden Noten ſehr weit über oder unter ſich gehen, ſo nennet man dieſelben ſpringende Noten, und die aus dieſen ſpringenden Noten entſtehende Manier einen Sprung, oder Springer, ital. ſalto, fr. ſaut, Siehe No. 15.

(4) Von den vermiſchten Manieren.

Eine vermiſchte Manier heißt auf italiäniſch meſſanza, oder miſtichanza, fr. des traits melés. Man hat ſich zuthero noch nicht bemühet, die vermiſchten Manieren mit beſondern Benennungen zu bezeichnen. Es dürfte auch dieſe Arbeit wohl von ſchlechter Erheblichkeit ſeyn. Wir begnügen uns, Tab. III. No. 16. durch allerhand Beyſpiele zu zeigen, wie die vorhererklärten Manieren miteinander vermiſchet werden können. Inzwiſchen mercke man hiebey,

(a) Daß die ſo genannten Lautenbrüche auf dem Claviere, (parties lutées) die aus ſyncopirten und gebrochnen Manieren beſtehen, zur Claſſe der vermiſchten gehören. Siehe No. 17. unterſchiedne Exempel.

(b) Daß die Schlußmanieren, welche bey den Italiänern Fioretti, und bey den Frantzoſen fleurettes heiſſen, hieher gezogen werden müſſen, weil ſie aus allerhand Wendungen des einfachen Geſanges beſtehen können. Siehe No. 18.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Haude- und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Critiſche Muſicus an der Spree.

Eilftes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 13. May 1749.

Mein Herr,

Unſere Stadt iſt entſchloſſen, ein wöchentliches Concert zu errichten. Wer nur für artig gehalten ſeyn will, ſuchet nach ſeinen Umſtänden dazu beyzutragen. Einige Damen ſind bereits unter ſich eins geworden, die Hälfte ihrer Spielgelder darauf zu wenden. Andere haben auf die Veränderung der Moden einen gewiſſen Zoll geleget, und muß diejenige, die einen neuerdachten Haarputz eine Woche eher, als die übrigen tragen will, fünf Thaler in die Caſſe geben. Viele wollen den Gebrauch des Caffee eingeſchränckt wiſſen, und wer des Tages mehr als eine Kanne trincken will, muß ſich alle Jahr einen gewiſſen dazu benöthigten Freyheitsbrief mit drey Ducaten löſen. Andere wiederum wollen hinführo, auſſer ihrem Gemahl, nicht mehr als einen Nebenfreund haben. Ihrer viele haben bereits eine Anzahl Liebhaber abgedancket, und wollen die zum Unterhalt derſelben verwandten Gelder zum Beſten des muſicaliſchen gemeinen Weſens anlegen. Dieſes Betragen iſt vielen Männern, wie man leicht erachten kann, ſehr angenehm, und ſie wünſchen, daß die Stadt ſchon vor langer Zeit auf dieſen heilſamen Plan gefallen wäre. Was wird man ſich nicht hinführo von den Würckungen der Muſick zu verſprechen haben? Man brauchet nur in ieder Stadt ein Concert zu ſtiften. Es haben aber bey allem dieſem auch die Männer eine gewiſſe Taxe auf ihre eigene Handlungen geleget. Wer ſeiner Frauen nicht dreymahl wöchentlich einen freundlichen guten Morgen bietet, bezahlet zwey Ducaten. Der es öfters thut, erleget nur einen. Wer aber ſo wenig Lebens-

art hat, daß er so gar seiner Frauen einen kleinen Dienst versagt, bezahlt ohne Widerrede zwey Pistolen. Wird jemand bey dem Kammermädgen ertappet: so läßt er es sichs gefallen, daß ihn seine Frau mit einer willkührlichen Straffe belegt. Sollte aber jemand zwischen neun und zehn Uhr des Abends in seinem Schlafrock, oder in dem Kleide seines Bedienten, eine noch nicht versorgte Brücke-dame nach Hause zu bringen, sich unterstehen: so entrichtet er drey Pistolen in die Casse. Alle diese Strafgelder sollen nebst den Zinsen eines schon ausgefundnen Capitals zum Behuf des zu stiftenden musicalischen Concerts verwendet werden. Unser Oberrechnungsführer, als Aufseher des Concerts, hat bereits eine ziemliche Summe gesammelt. Es fehlet uns weiter an nichts, als an geschickten und vernünftigen Spielern und Sängern. Denn ob alle diejenigen, die man bey uns Musicos nennet, den Beynamen geschickt verdienen, hierüber lasse ich Sie, mein Herr, selber urtheilen, wenn ich Ihnen einige von unsern Herren werde beschrieben haben. Der vornehmste unter ihnen bey uns ist ein verjährter Cantor, der zwar selbsten nicht im Stande ist, etwas zu componiren, aber die Compositionen allerhand bey uns durchgehender fremder Musicanten, die er auf eine Pfeiffe Taback zu sich bittet, und aus dem Stegereiff und stehendes Fusses Todten- und Freudenmusicken, Instrumental und Vocalsachen, den Bogen zu sechs Groschen, ausarbeiten lässet, unter seinem Namen zu gebrauchen weiß. Sie erachten leicht, mein Herr, wie vortreflich diese Geburten seyn müssen. Wir wollen nur von den Cantaten reden. Die Poesien dazu sind niemahls wohl gewählet. Sie bestehen aus Fratzen, und poßirlichen Gedancken, wo weder Geschmack, noch Vernunft und Witz herrschet, und dergleichen man aus dem Munde der mit ihrem Citrinchen längst den Zäunen herumschweiffenden Schachtfahrer zu hören pfleget. Die Musick stimmt mit den Worten vollkommen überein, und wenn sich hin und wieder eine besondere Melodie ereignet, so ahmet sie derjenigen gar natürlich nach, womit sich die Schornsteinfegerstimmen auf den Dächern zu ungemeinem Vergnügen aller in der Straße herumstehenden Mägde und Zwiebelträger hören lassen. Bey diesen Sachen nun platzet unserm Herrn Tactreter der Bauch. Die krätzigsten Stellen sind die feinsten nach seinem Geschmack. Die zierlichen und artigen Musen kennt er nicht. Je närrischer die Einfälle sind, je mehr der Reim- und Notenhencker untereinander haseliren, desto besser dünckt ihn alles zu seyn. Indessen stutzet der Herr Cantor mit diesen entlehnten Federn. Er erzählet mit vielen Umständen, bey was für Gelegenheit er auf diesen oder jenen artigen Einfall gerathen, wie ausdrückend derselbe sey, und wie er nicht begreiffen könne, daß nicht iedermann bey Anhörung desselbigen ausser sich gesetzt werde. Kömmt

er

er ſonſt in Geſellſchaft, ſo wirft er einem ſogleich gantze Dutzend Partituren an den Hals und murmelt eine Stimme nach der andern her, nachdem er vorher die Locken ſeiner Sonntagsperücke ein wenig in Ordnung gebracht, und eine in ſich vergnügte, und etwas lächelnde Mine angenommen. Doch dauert dieſelbe nur ſo lange, bis er etwann an eine polternde Stelle kömmt. Da knirſchet er mit den Zähnen, ſchüttelt mit dem Kopfe, verkehrt die Augen, und wirft mit ſo fürchterlichen Blicken um ſich, daß man glauben ſollte, er wäre aus dem Tollhauſe entlauffen.

Unſer Violiniſt iſt ein ziemlicher Leſer. Es fehlet ihm an Geſchmack und genugſamer Uebung. Seine Augen ſind gewiſſer, als ſeine Hand. Er will beſtändig mit Accorden gehen, da er kaum drey reine Noten eintzeln hervorbringen kann. Seine gröſte Kunſt beſteht in einem beſtändigen rauhen und undeutlichen Arpeggiren, wobey er denn allerhand luſtige Bewegungen macht. Sein Strich iſt niemahls gleich, und wenn er recht zärtlich ſpielen will, daß einem die Augen übergehen ſollen, ſo iſt er tändelnd ſchwach und lahm; will er aber ein Preſto recht munter herausbringen, ſo macht er ein ſo verzweifelt Geräuſch, daß man ſchwören ſolte, man hörte ein paar alte abgebrauchte Rappiere aneinander ſtoſſen.

Unſer Flötenſpieler hat einen ziemlichen Anſatz, zumahl, wenn er ein Glaß Wein von ferne kommen ſieht. Alsdenn dehnen ſich ſeine Kräfte aus, und da er niemahls ein Stück ſo ſpielet, wie er es in ſeiner Stimme findet, ſo bringt er zu ſeiner Entſchuldigung mit gar vieler Beredtſamkeit bey, wie er nach italiäniſcher Mode ſpiele, und daß weit mehrere Kunſt erfodert werde, ein Stück anders, als ſo, wie es gemacht iſt, abzuſpielen. Er ſetzt zu, er läßt weg, er hüpft über, er fängt an, er ſchweigt, alles nach der Bequemlichkeit ſeiner Finger.

Der Mann, der bey uns die Bratſche ſpielet, war ſonſt ein guter und beſcheidner Mann. Seit Sie aber, mein Herr, in einem ihrer Stücke die Bratſchenſpieler vertheidigt haben, iſt der Mann ſo hochmüthig geworden, daß er ſich nicht mehr kennt. Er glaubt würcklich, daß er mit unter die Virtuoſen auf der Bratſche gehöret. Ohngeachtet er ſeine Tage keine muſicoliſche Schriften geleſen, ſo glaubt er doch, daß er alles weiß, was dieſelben enthalten. Er ſaget ſchon alles zum vorraus an den Fingern her, was Sie, mein Herr, ſchreiben werden, und alles was Sie bisher geſchrieben, ſind nur Kleinigkeiten, nach ſeinen Gedancken. Er würde, ſagt er, alles weit beſſer angeordnet und entworfen haben, da er doch kaum, ſchreiben kann und man ihn ſo gleich aus der Donatſchule in ein gewiſſes muſicaliſches Zuchthaus geſchicket, wo man ihm die wenigen Noten, die er auf dem C Schlüſſel auf der drit-

ten Linie kennet, mehr eingepeitschet, als vernünftig beygebracht. Indessen sieht er gerne, wenn Sie loben. Daß Sie sich aber unterstehen, zu tadeln, das gefällt ihm nicht. Es muß der gute Mensch besorgen, daß ihn das letztere treffen mögte. Ich glaube aber, mein Herr, daß er Ihrerseits wohl dieſsfals geruhig schlaffen kann. Das erste verdienet er nicht, und vielleicht wird ihn das andere nicht bessern, weil er doch die einmahl gefaßten Vorurtheile nicht ablegen, sondern allezeit ein unwissender Musicant bleiben wird. Von seinen übrigen Eigenschaften will ich nicht sprechen.

Der Fiselar, unser Clavizimist, hat gute Hände. Er weiß sie aber nicht gut zugebrauchen, ausgenommen, wenn er mit seinen Schülerinnen einen Augenblick allein ist, und die von den Müttern bey der Lection bestellte Aufseherinn einen Gang ins Nebenzimmer thut. Die Mechanick der Finger ist ihm gänzlich unbekandt. Zu den Trillern für die rechte Hand nimmt er keine andere, als den andern und dritten. Den dritten und vierdten aber läſset er bey Leibe nicht gebrauchen. Die dreyſtimmigen Sätze für die rechte Hand, worinn die unterſte und mittelſte Note eine Quarte, die mittelſte und dritte aber eine Terz von einander unterschieden sind, z. E. d, g, h, greift er mit dem andern, dritten, und fünften Finger, da gleichwohl die mittlere mit dem vierdten genommen werden muß. Auf diese Weise verdirbet er die Hände seiner Scholaren sogleich vom Anfang. Uebrigens ist er schlecht im Generalbaß, daß er nicht einmahl weiß, auf was für einer Note und in was für einer Tonart der Accord der übermäßigen Secunde gemacht wird. In der Begleitung aber springet er mit den Sätzen der rechten Hand so gut, wie der gemeinſte Choralſpieler, aus dem nächſten Dorfe, von einer Octave zur andern, auf dem Griffbret herum, so wie ihm etwann die Gestalt eines Accordes hin und wieder bekandt ist. Noch ein Beweis, daß er die Harmonie nicht verſteht. Er spielet nicht nur eine falsch abcopirte Arie mit allen ihren Fehlern ab; er träget sie auch auf eben diese Weise ins Buch seiner Schüler.

Hier haben Sie, mein Herr, ein kleines Bildniß einiger Tonkünſtler bey uns. Ich werde Ihnen auch mit ehestem die übrigen schildern. Haben Sie indessen die Güte, im Namen des Herrn Aufsehers unseres anzulegenden Concerts, das löbliche Vorhaben unſrer Stadt in Ihrem Wochenblatte bekannt zu machen, um dadurch einige geschickte und vernünftige Muſicos zu ermuntern, sich unſern Gräntzen zu nähern. Ich werde mit aller Erkenntlichkeit seyn

Zu Klangbrey
den 1. May 749.

Mein Herr

Dero ergebenſter Diener,
Maſinhold.

Beschluß des Artickels von den Manieren in der Setzkunst.

Es finden sich hauptsächlich zwey Gelegenheiten, wo ein Ausführer durch allerhand Einfälle und Manieren aus der Setzkunst aus dem Stegreif, seine Geschicklichkeit zeigen kann, woferne ihm der Componist nicht bereits zuvorgekommen ist,

(1) Auf einem Ruhezeichen bey stillstehender Begleitung der übrigen Instrumente.
(2) Bey der Wiederholung eines Solo, oder eines Stückes aus demselbigen.

Was im ersten und andern Fall zu beobachten ist, werden wir an einem andern Orte zeigen. Wir bemercken, in Ansehung des letztern, nur bloß allhier, daß, wenn wenn ein zum Grunde gelegter einfacher Gesang dergestalt verändert wird

a) Daß aus einer Note zwey werden, wie Tab. III. No 19. man dasselbe verdoppeln auf frantz. doubler, heisset.
b) daß aus einer Note drey werden, man dasselbe verdreyfachen, fr. tripler, heisset. Siehe No. 20.
c) Daß aus einer Note vier werden, man dasselbe vervierfachen, fr. quadrupler, heisset. Siehe No. 21.

Eine solche Veränderung überhaupt nennet man auf ital. variazione, fr. variation, oder auch, wiewohl unrichtig, un double.

§. 24.

Alle Stuffen der Musickleiter, in Vergleichung einer mit der andern betrachtet, können wie die Ziefern in der Rechenkunst unterschieden werden. Diejenige Stuffe, gegen welche eine andere gehalten wird, heisset eine Grundstuffe, und das darauf befindliche Intervall ein Grundthon, oder Prime.

§. 25.

Es kann diese Vergleichung auf zweyerley Art geschehen, auf- und niederwärts, d. i. nach der Ordnung der Leiter, wenn man von einem tiefern Thon nach einem höhern gehet, oder umgekehrt, wenn man von einem höhern nach einem tiefern gehet. Man hat aber einmahl die Gewohnheit festgestellet daß, wenn man sich nicht ausdrücklich über das Gegentheil erkläret, man, nach einer gewissen zum Grunde gelegten Note, allezeit aufwärts zählet.

§. 26.

Die über dem Grund-Thon ſich befindenden Unterwallen erhalten ihren Namen von der Stuffe, die ſie in Vergleichung mit dieſem Grund- oder erſtern Thon einnehmen. Solchergeſtalt nennet man

eine Secunde ein Intervall von zwey Stuffen, als c. d.
eine Tertz ein Intervall von drey Stuffen, als c. e.
eine Quarte ein Intervall von vier Stuffen, als c. f.
eine Quinte ein Intervall von fünf Stuffen, als c. g.
eine Sechſte ein Intervall von ſechs Stuffen, als c. a.
eine Septime ein Intervall von ſieben Stuffen, als c. h.
eine Octave ein Intervall von acht Stuffen, als C. c.

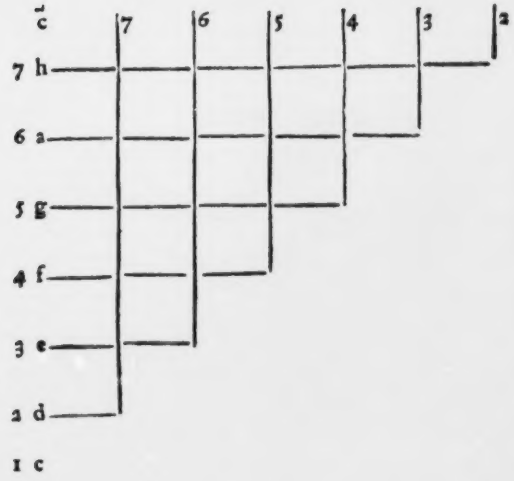
(Hier iſt die Urſach, warum ein von der Prime um die Hälfte der Gröſſe unterſchiedner Klang eine Octav genennet wird. Siehe §. 4. Seite 13.

eine None ein Intervall von neun Stuffen, als C. d.
ein Undecime ein Intervall von eilf Stuffen, als C. f.

Wiewohl dieſe beyden letztern Interwallen ihrem Klange nach nichts anders als erhöhete Secunden und Quarten ſind: ſo ſind ſie doch, ihrem Gebrauche nach, unterſchieden, wie man zu ſeiner Zeit ſehen wird, und dahero unterſcheidet man ſie auch durch beſondere Namen.

§. 27.

Wir wiſſen, daß alle Thöne in dem Umfang einer Octave begriffen werden. Dieſe beyden Thöne aber, die den Raum einer Octave ausmachen, ſind im Grunde nur eins, indem der in der Höhe wiederhohlte ähnliche Klang eines tiefern keine Veränderung in der Harmonie verurſachet. Folglich können aus der doppelten Vergleichung eines Intervalls mit den beyden äuſſern Thönen, das iſt, mit der Grundnote und ihrer Octave, keine unterſchiedene Intervallen entſtehen, ausgenommen, daß dasjenige Intervall, welches aus der Vergleichung einer Note gegen die Grundnote entſtehet, vollkommner ſeyn muß, als dasjenige, das aus der Vergleichung ebenderſelben Note gegen die Octave herrühret. Dieſe gegenſeitige Vergleichung eines Intervalls mit den beyden äuſſern Thönen der Octave heiſſet eine Umkehrung, und die aus dieſer Vergleichung herrührenden Intervallen heiſſen umgekehrte Intervallen. Betrachtet man die Thonleiter auf folgende Art:



ſo ſiehet man,

1) daß d die Secunde von dem untern c; und daß das oberſte c die Septime von dieſem d iſt.

2) daß e die Tertz von dem untern c; und daß das oberſte c die Sexte von dieſem e iſt.

3) daß f die Quarte von dem untern c; und daß das oberſte c die Quinte von dieſem f iſt.

4) daß g die Quinte von dem untern c; und daß das oberſte c die Quarte von dieſem g iſt.

5) daß a die Sexte von dem untern c; und daß das oberſte c die Tertz von dieſem a iſt.

6) daß h die Septime von dem untern c; und daß das oberſte c die Secunde von dieſem h iſt.

Man erwehle nun welchen Thon man wolle zu ſeinem Grundthon,

thon. und füge die Octave, welche davon unzertrennlich ist, hinzu; man wird durchgängig eben dieselbe Umkehrung der Intervallen finden, dergestalt, daß man hiedurch sogleich die, ihrem Ursprung nach, vergeschwisterten Intervallen finden kan. Die Intervallen, die man gegen den Grundthon vergleichen muß, und aus deren Umkehrung die andern entstehen, sind die **Quinte, Tertz** und **Septime**. Folglich kan man

die Quarte nicht anders als eine umgekehrte Quinte,
die Serte als eine umgekehrte Tertz, und
die Secunde als eine umgekehrte Septime betrachten.

Diese drey Intervallen, die Quinte, Tertz und Septime werden deswegen die Hauptgrundtoten der Harmonie genennet. Wir werden weiter unten den Grund davon sehen.

§. 28.

Ein iedes Intervall kömmt dem Gehör entweder angenehm oder unangenehm vor. Die Intervallen die das Ohr als angenehm empfindet, heisset man Consonantzen: diejenigen, die das Ohr als unangenehm, oder hart empfindet, heisset man **Dissonantzen**.

§. 29.

Es lehret uns aber die Erfahrung, wie nicht alle Consonantzen eben denselben Eindruck bey uns machen: und selbst unter den Dissonantzen finden sich einige, die in Gegeneinanderhaltung gegen die andern angenehm werden. Daher bedient man sich gewisser Beywörter, um das Verhältnis eines jeden Intervals zu bestimmen.

Hievon inskünftige.

Die dritte Kupfertafel wird über acht Tage folgen,

Im vorhergehenden zehenten Blatte beliebe man unterandern pag 80. für das A. ein B. und anstatt unchant, zu lesen un chant. und pag. 83. tirata, anstatt tirade.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzet, und sind in der Hande und Spenerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritiſche Muſicus an der Spree.

Zwölftes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 20. May 1749.

Zum §. 29.

(1) Wenn eine Stuffe nur ein einziges conſonirendes Intervall begreift, ſo nennet man daſſelbe ein vollkommnes, natürliches, reines oder ordentliches Intervall. Wird dieſes Intervall einen halben Thon erniedriget, oder erhöhet, ſo werden die daraus entſtehenden Diſſonantzen, und zwar die höhere eine übermaßige, die tiefere eine verminderte genennet. Eine ſolche Stuffe findet ſich bey der Octave und der Quinte.

(a) Die Octave nemlich kann ſeyn
- übermäßig, ſuperflua,
- natürlich, juſta oder perfecta.
- vermindert, diminuta, oder deficiens.

(b) Die Quinte kann ſeyn
- übermäßig, ſuperflua.
- natürlich, juſta oder perfecta,
- vermindert, insgemein die falſche Quinte. Falſa, diminuta oder deficiens.

Durch die Umkehrung der Quinte entſteht eine
- verminderte, diminuta oder deficiens.
- natürliche, juſta, oder perfecta, und
- übermäßige Quarte, ſuperflua, insgemein tritonus.

Man mercke,

daß, wenn man ſchlechtweg von der Octave, Quinte und Quarte ſpricht, man allezeit die natürliche 8. 5. und 4. verſteht.

(2) Wenn eine Stuffe zweyerley Conſonantzen enthält: ſo wird die höhere die groſſe, und die tiefere die kleine genennet. Ueberſteiget man die groſſe Conſonantz einen halben Thon, ſo wird das daraus entſtehende diſſonirende Intervall ein übermäßiges, ſo wie die einen halben Thon unter der kleinen Conſonantz befindliche Diſſonantz eine verminderte genennet. Eine ſolche Stuffe zeiget ſich bey der Tertz,

welche in die { übermäßige, ſuperfluam, groſſe, maiorem, kleine minorem, und verminderte deficientem oder diminutam getheilet wird.

Betrachten wir ſie umgekehrt, ſo bekommen wir von ihr eine

{ verminderte diminutam, kleine minorem, groſſe maiorem, übermäßige Sexte, ſuperfluam

(3) Wenn eine Stuffe nichts als Diſſonantzen in ſich hält, ſo bedienet man ſich der Beywörter groß und klein, übermäßig und vermindert um ihr Verhältniß gegen den Grundthon auszudrücken. Solche Stuffe giebt uns die Septime, welche in die

{ übermäßige ſuperfluam, groſſe, maiorem, kleine, minorem und verminderte, deficientem, getheilet wird.

Kehret man ſie um, ſo bekommen wir

{ eine verminderte, deficientem, kleine, minorem, groſſe maiorem und übermäßige Secunde, ſuperfluam.

Was die erhöheten Intervallen betrift, ſo wird die None in die groſſe und kleine abgetheilet. Man nimt ſie auf dem Sitz der groſſen und kleinen Secunde, nur eine Octave, oder nach Beſchaffenheit, mehrere Octaven höher.

Die Undecime wird in die übermäßige und natürliche getheilet.

Man

Man nimt ſie auf dem Sitz der übermäßigen und natürlichen Quarte nur eine oder mehrere Octaven höher.

(4) Die über die groſſen und übermäßigen Intervallen mögliche Nebenarten werden durch das Beywort gröſte, und die unter den kleinen und verminderten durch das Beywort kleinſte unterſchieden.

Anmerckungen.

(*) Die vollkommnen Intervallen bleiben in ihrer Umkehrung allezeit vollkommen. Die übermäßigen hingegen verwandeln ſich in verminderte, die verminderten in übermaßige; die groſſen in kleine, und die kleinen in groſſe Intervallen.

(**) Der Einklang kann, eben ſowohl wie die Octave, auf dreyerley Art abgetheilet, und in den natürlichen, übermäßigen, und verminderten unterſchieden werden. Es iſt dieſes insbeſondere deswegen zu mercken, weil viele c und cis, f und fis, ꝛc. für verminderte Secunden anſehen, da, weil ſich dieſe Intervallen in dem Umfang einer Stuffe finden, weil ſie auf einer Linie geſchrieben, und eins nach dem andern benennet werden, ſie für nichts anders als veränderte Einklänge gehalten werden können. Sollen die angeführten Intervallen den Raum einer Secunde ausmachen, ſo muß anſtatt des cis ein des, und anſtatt des fis ein ges auf dem Claviere genommen werden; und alsdenn wird keine ververmínderte, ſondern eine kleine Secunde daraus. Fände ſich zwiſchen c und cis eine Secunde: ſo müſte das eingeſtrichne cis gegen das kleine c aus eben dieſem Grunde, keine übermäßige Octave, ſondern eine None machen. Die None, und zwar die kleine, von dieſem c aber iſt das eingeſtrichne des. Will man ferner den Einklang nicht in gewiſſe Arten unterſchieden wiſſen: warum ſpricht man denn von einer relatione non harmonica in uniſono, oder dem Uebellaut zweyer einander entgegen ſtehenden Einklänge, wovon an ſeinem Orte geredet werden wird? Daß der übermäßige Einklang aber, nach unſerer gewöhnlichen Einrichtung des Claviers, mit eben demjenigen Taſten ausgedrückt wird, der die kleine Secunde enthält: dieſes iſt ihm ſo wenig, als der übermäßigen Tertz nachtheilig, daß ſie auf dem Sitz der ordentlichen Quarte genommen wird. Uebrigens verſtehet man allezeit

den natürlichen oder vollkommnen Einklang, wenn man schlechtweg davon spricht.

§. 30.

Wir wollen itzo sehen, wie viele halbe oder gantze Thöne ein iedes Intervall begreifft.

Secunde.
- Die kleinste. S. die erste Anmerck.
- Die kleine besteht aus einem halben Thon, als f · ges.
- Die grosse aus einem gantzen Thon, als f - g.
- Die übermäßige aus einem gantzen und halben Thon, als f-gis.

Tertz.
- Die verminderte besteht aus zwey halben Thönen, als cis - es.
- Die kleine aus einem gantzen und halben Thon, als c · es.
- Die grosse aus zwey gantzen Thönen, als c - e.
- Die übermäßige und zwey gantzen und einem halben Thon, als b - dis.

Quarte.
- Die kleinste. Siehe die andere Anmerckung.
- Die verminderte besteht aus einem gantzen und zwey halben Thönen, als cis - f.
- Die ordentliche aus zwey gantzen und einem halben Thon, als c - f.
- Die übermäßige aus drey gantzen Thönen, als c - fis.
- Die gröste. Siehe die andere Anmerckung.

Quinte.
- Die kleinste. Siehe die andere Anmerckung.
- Die falsche besteht aus zwey gantzen und zwey halben Thönen, als d - as.
- Die ordentliche aus drey gantzen und einem halben Thon, als d-a
- Die übermäßige aus vier gantzen Thönen, als d · ais.
- Die gröste. Siehe die andere Anmerckung.

Serte.
- Die verminderte besteht aus zwey gantzen und drey halben Thönen, als dis - b.
- Die kleine aus drey gantzen und zwey halben Thönen, als d - b.
- Die grosse aus vier gantzen und einem halben Thon als d - h.
- Die übermäßige aus fünf gantzen Thönen, als c - ais.

Septime.
- Die verminderte besteht aus drey gantzen und drey halben Thönen als gis - f.
- Die kleine aus vier gantzen und zwey halben Thönen, als g · f.
- Die grosse aus fünf gantzen und einem halben Thon, als g - fis.
- Die gröste. Siehe die erste Anmerckung.

Die

Octave.
- Die verminderte besteht aus vier gantzen und drey halben Thönen, als G - ges.
- Die ordentliche aus fünf gantzen und zwey halben Thönen als G-g.
- Die übermäßige aus sechs gantzen und einem halben Thon, als G - gis.

None.
- Die kleineste. Siehe die erste Anmerckung.
- Die kleine besteht aus fünf gantzen, und drey halben Thönen, als E - f.
- Die grosse aus sechs gantzen und zwey halben Thönen, als E - fis.

Undecime.
- Die ordentliche besteht aus sieben gantzen und drey halben Thönen, als F - b.
- Die übermäßige aus acht gantzen und zwey halben Thönen, als F - h.

In der künftigen Kupfertafel werden wir diese Intervallen durch Noten begreiflicher machen.

Erste Anmerckung.

Die gröste Septime ist ein theoretisches Intervall, welches, als z. E As - gis, C - his, ohngefähr einen Viertheilthon kleiner als die Octave ist, und auf dem Papiere gar leichte vorstellet; auf dem Claviere aber, wo keine Viertel- sondern halbe und gantze Thöne sind, nicht zur Ausübung gebracht werden kann, man müste sie denn auf dem Tasten der Octave nehmen. Die aus dieser übermäßigen Septime entspringende kleinste Secunde und kleinste None, welche einen Viertelthon grösser als die Prime ist, kann gleichfals auf dem Claviere nicht ausgedrücket werden, man müste es denn wie mit dem Originalintervalle halten, und z. E. das as als die verminderte Secunde von gis auf einem und ebendemselben Tasten greiffen.

Zweyte Anmerckung.

Die kleinste Quinte, als ges gegen cis, und umgekehrt, die gröste Quarte, als cis gegen ges, ingleichen die gröste Quinte, als cis gegen fes, und umgekehrt, die kleinste Quarte, als fes gegen cis, gehören ebenfals unter die theoretischen Intervallen, und finden in unsrer gewöhnlichen Harmonie keinen Platz. Wir wollen sie indessen insgesamt auf der künftigen Tabelle durch Noten abbilden, und nach der Zeit bey der Lehre von den Accorden die Art, wie sie einige neuere Harmonisten gehandhabet wissen wollen, durch Exempel bemercken.

Dritte Anmerkung.

Es fragt sich, warum man bey den Arten der Intervallen sich der Redensart bedienet: das oder jenes Intervall enthalte drey gantze und zwey halbe Thöne, und warum man nicht vielmehr, und zwar um mehrerer Deutlichkeit willen, vier gantze Thöne spricht. Die Ursach ist diese, weil nach gewissen vestgestellten Hauptsingarten, wovon bald gehandelt werden wird, und welche uns nicht erlauben, weder mit halben noch mit gantzen Thönen beständig fortzugehen, zwischen den Stufen, worüber man vom Grundthone an bis zu dem verlangten Intervall hinweglauffen muß, sich ein solches Verhältniß ereignet. So lauft man zum Exempel von der Grundnote h bis zu ihrer falschen Quinte f nicht über cis und dis, sondern über c d e oder es, weg, nemlich: h c d $\left[\begin{matrix} e \\ es \end{matrix}\right.$ f. Und gegentheils steiget man von eben dieser Grundnote h bis zu ihrer übermäßigen Quarte is nicht über c d und e, sondern über cis und dis, folgendergestalt: h cis dis is. Man siehet hieraus, daß, ohngeachtet die falsche Quinte und übermäßige Quarte auf dem Griffbrett einerley sind: die Art dennoch, wie man von einem Grundthon bis zu einer von diesen Intervallen hinauf zählen muß, in Ansehung des Gesanges unterschieden ist. Daher kömmt es denn nun, daß, bey der Eintheilung der Intervallen, der übermäßigen Quarte drey gantze Thöne, als über welche man hintereinander weggehet, der falschen Quinte aber zwey gantze und zwey halbe Thöne, zugeeignet werden. Nun fragt es sich wiederum, wo diese halben und gantzen Thöne im Gesange liegen müssen. Es dient aber zur Antwort, daß, da man zu einigen Intervallen auf mehr, als eine Art hinauf lauffen kan, der Sitz einiger halben und gantzen Thöne auch unterschieden, und einfolglich nicht durch eine einzige Regel bestimmet werden kan. Man braucht sich auch im Anfange nicht darum zu bekümmern, und wenn man die bald folgende Lehre von den Thonarten begriffen haben wird, so giebet sich dieses alsdenn von sich selber. Doch damit ein lehrbegieriges Gemüth hierinnen vorläufig etwas Licht bekomme: so wollen wir demselben folgenden Wegweiser zu einigen Gängen ertheilen. Die Erklärung und Anwendung desselben findet man sogleich hinten an.

minor

Secunda

minor. 1 2. alſo a. b.
maior. 1 0 2. alſo a. h.
ſuperflua. 1 0 0 2 alſo b. cis.

Tertia

diminuta. 1 2 3. alſo ais. h. c.
minor. 1 0 2 3. alſo a. h. c. oder 1 2 0 3. alſo a. b. c.
maior. 1 0 2 0 3. alſo a. h. cis.
ſuperflua. 1 0 2 0 0 3. alſo as. b. cis.

Quarta

diminuta. 1 2 0 3 4. alſo a. b. c. des.
iuſta. 1 0 2 0 3 4. alſo a. h. cis. d.
oder
1 2 0 3 0 4. alſo a. b. c. d.
oder
1 0 2 3 0 4. alſo a. h. c. d.
ſuperflua. 1 0 2 0 3 0 4 a. h. cis. dis.

Quinta

falſa. 1 2 0 3 0 4 5. alſo h. c. d. e. f.
oder
1 2 0 3 4 0 5. alſo h. c. d. es. f.
iuſta. 1 0 2 0 3 4 0 5. alſo a. h. cis. d. e.
oder
1 0 2 3 0 4 0 5 alſo a. h. c. d. e.
oder
1 2 0 3 0 4 0 5. alſo a. b. c. d. e.
ſuperflua. 1 0 2 0 3 0 4 0 5. alſo a. h. cis. dis. is.

Sexta

diminuta. 1 2 3 0 4 0 5 6. alſo dis. e. f. g a. b.
minor. 1 2 0 3 0 4 0 5 6. alſo a. b. c. d. e. f.
oder
1 0 2 3 0 4 0 5 6. alſo a. h. c. d. e. f.
maior. 1 0 2 3 0 4 0 5 0 6. alſo a. h. c. d. e. fis.
ſuperflua. 1 0 2 0 3 0 4 0 5 0 6. b, c, d, e. fis. gis.

diminuta

Septim.
- diminuta. 1 2 0 3 4 0 5 0 6 7. als ais. h. cis. d. e. fis. g.
- minor. 1 0 2 0 3 4 0 5 0 6 7. als a. h. cis. d. e. fis. g.
  oder
  1 0 2 3 0 4 0 5 0 6 7. als a. h. c. d. e. fis. g.
  oder
  1 2 0 3 0 4 5 0 6 0 7. als a. b. c. d. es. f. g.
- maior. 1 0 2 0 3 4 0 5 0 6 0 7. als a. h. cis. d. e. fis. gis.
  oder
  1 0 2 0 3 0 4 5 0 6 0 7. f. g. a. h. c. d. e.

Erklärung.

1) Die Zahlen bezeichnen die Stuffen, über die man von dem durch die Ziefer 1. angedeuteten Grundthon zu dem verlangten Intervall, welches die letzte Ziefer bemercket, hinauf lauffen muß.
2) Die Nullen bezeichnen die Thöne, die man in dem Hinauflaufen vorüber schlagen muß.

Anwendung.

Man will wissen, wie man von e zur kleinen Serte hinauf lauffe. Da setze man das a an die Stelle der Ziefer 1. Die darauf folgende 2. bedeutet das um einen halben Thon von a unterschiedne Interpall b, worüber der Gang gehet. Die durch die Nulle bezeichneten Zwischenthöne zwischen 2 und 3 zwischen 3 und 4 und 4 und 5 werden im Gange vorbey gelassen, weil der Gesang über die ganzen Thöne b und c. über c und d. und über d und e. wegsteiget. Endlich findet sich der letzte halbe Thon von 5 zu 6 das ist von e zu f. Da hat man alsdenn eine Art, von einem gegebenen Grundthone bis zur kleinen Serte hinanzugehen. Man versuche es auf gleiche Weise mit den übrigen Intervallen.

Die dritte Kupfertafel ist nunmehr fertig, und wird für 1. Gr. ausgegeben.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzet, und sind in der Haude-und Spenerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritische Musicus an der Spree.

Dreyzehntes Stück.

BERLIN,

Dienstags, den 27. May 1749.

Die Aufmerckſamkeit der Zuhörer iſt unſtreitig eines der beſten Mittel, den edlen Ehrgeitz geſchickter Virtuoſen, oder andrer artigen der Muſick ergebnen Perſonen zu reitzen, und dadurch zugleich den guten Geſchmack empor zubringen. Es beſteht aber dieſe Aufmerckſamkeit nicht alleine darinnen, daß man währendes Concerts ein Stillſchweigen beobachtet, daß man kein Piquet ſpielet, und ſonder groſſe äuſſerliche Zerſtreuung zuzuhören ſcheinet. Es iſt nicht genung, die angenehmen Klänge der gefälligen Muſen durch kein Gepolter mit den Füſſen, oder durch kein verwirrtes Plaudern zu unterbrechen. Wir ſind der Geſchicklichkeit eines Ausführers einen deutlichern Beweis unſers Beyfalls ſchuldig. Die reitzenden Thöne, womit er uns entzücket, verdienen, mit einem Compliminte beehrt zu werden. Dieſe Art, den Eifer der Concertiſten zu unterhalten, und die Freunde der Thenkunſt aufzumuntern, ſcheinet noch nicht durchgängig Mode zu ſeyn. Man pfleget noch hin und wieder alles mit einer kalten und phlegmatiſchen Gleichgültigkeit anzuhören. Die junge anmuthige Phyllis läſſet ſich, nach einer kleinen Weigerung, erbitten, zu ſpielen. Man ſtellet ſich ſo gleich nach der Kleiderordnung um den Flügel herum. Die Fertigkeit ihrer Hände iſt bewundernswürdig. Sie machet ihrem Meiſter Ehre. Nur ihre höltzernen Zuhörer rühret ſie nicht. Sie ziehen ſich einer nach dem andern in aller Stille und Ehrbarkeit

auf ihren Stuhl zurücke. Die Doris singet unvergleichlich. Der Umfang ihrer Stimme die Zärtlichkeit ihrer Triller, die Reinigkeit ihrer Aussprache, alles ist an ihr ausnehmenswürdig. Ihr lebloser Zuhörer erkennet es nicht, oder besitzet nicht so viele Lebensart, daß er es zu erkennen geben kann. Er thut nicht eher den Mund auf, als bis ihm eine Rolle Kanaster gezeigt wird. Der Geschmack des Tabacks ist ihm bekannter als der in der Musick. Da wachet er mit einmahl aus seinem stoischen Schlummer auf. Die andern folgen ihm nach, und ein jeder giebt sein Wort, nachdem ihre Nase, den Geruch dieses so berümten Gewächses zu empfinden, im Stande ist. Bis daher sassen sie insgesamt steif und unbeweglich, so wie eine auf ihrem Stuhle eingekleidete Weynachtspuppe, woferne nicht etwann ein in den Regeln der Petitsmaitres noch nicht ausgelernter Pflasterstutzer bey Endung eines Stückes die feurige Lisette von den Heuschrecken in Ungarn zu unterhalten, anfieng, oder ein andrer ohngefähr an seiner von einem schmutzigen Wucherer nächst zum drittenmahle eingelösten Sackuhr spielte, und dadurch der Gesellschaft, sich nach dem Glockenschlage zu erkundigen, Gelegenheit gab. Unterdessen wird diese bey Anhörung der feinsten Thöne mit der ernsthaftesten und einer etwas vornehmen Mine begleitete Unempfindlichkeit zu einer Regel, und findet sich auch jemand, dem die Pulsader schläget, und der einigen Ausführern, oder, um keine Eifersucht zu erwecken, dem sämtlichen Chore der Concertirenden, durch ein öffentliches Compliment seinen Beyfall bezeugen will, so muß er damit an sich halten, wofern er in den Augen der Einfalt für keinen Lustigmacher als Franckreich paßiren will.

Es ist endlich nicht zu verwundern, daß einige Zuhörer so gar stumm und unempfindlich sind. Ihre ungewissen Begriffe von dem schönen und verwerflichen in der Musick setzen sie in eine Unentschlossenheit, ob sie etwas loben oder tadeln sollen. Bey solchen Umständen haben sie die Vorsicht zu schweigen. Man pfleget doch insgemein denjenigen Leuten, die wenig oder gar nichts reden, einen grossen Verstand zuzutrauen. Aus dieser Ursache werden auch jene allezeit als tiefsinnige Kenner der Musick gehalten werden. Fiengen sie an, zu sprechen, so wäre ihr Geheimniß auf einmahl verrathen. Man würde aus ihrer Sprache sogleich abnehmen, daß sie nicht diejenigen sind, wofür man sie ansiehet. Ihre Blösse würde der Welt aufgedeckt vor Augen liegen. Warum bemühen sich aber diese Personen nicht, einige Kenntniß von dem Geschmacke in der Musick zu erlangen. Sie würden ja das Vergnügen haben, daß sie aus eigner Einsicht dem schönen oder ver-

werflichen Recht wiederfahren lassen könnten. Brächte man irgend in einer Gesellschaft eine musicalische Materie aufs Tapet, so könnten sie auch mitreden. Sie wüßten, warum diese Arie vor jener einen Vorzug hat, und worinn sich dieser Spieler vor jenem unterscheidet, ohngeachtet sie beyderseits Beyfall verdienen, und das Verdienst des einen nicht zugleich das Verdienst eines andern aufhebet. Es würde ihnen nicht genung seyn, daß etwann ein vornehmer Mann ein gewisses Stück für schön und sinnreich hält. Sie würden aus eigner Ueberzeugung sprechen, und sobald dieser vornehme Mann eben dieses schöne Stück, weil es etwann ältert, für schlecht erkläret, nicht sogleich mit ihm dasselbe zu bewundern aufhören. Man weiß ja, daß vornehme Leute auch fehlen können. Wie mancher pfleget alsdenn, wenn seine Actien gestiegen sind, wenn er bey recht guter Laune, und in sich und seine Ducaten vergnügt ist, alles was er höret, gesetzt, es wäre das einfältigste Gassenlied, für das wunderbahrste Werck, welches Apollo kaum zierlicher entwerfen können, zu halten? Leget diesem wetterläunischen Manne aber an seinem Sabbate, an diesem Saturnustage, wo er wieder sich selbst erbittert ist, in diesem melancholischen Augenblicke, das ausgearbeiteste Meisterstücke vor. Er wird es verdammen. Sein Urtheil hat die Genehmhaltung aller schwachen Köpfe. Sie thun einen gleichen Ausspruch, nicht, daß sie davon würcklich sollten überführet seyn, nein, weil sie selber zu urtheilen, nicht vermögend sind. Der und jener hat es gesagt. Das ist ihnen genung. Wie viele von solchen Verführern des gemeinen Haufens werden ferner nicht durch andere Absichten, durch Partеylichkeit, durch Vorurtheile, ja selbst durch Unwissenheit öfters geleitet? Titius, z E. billiget nichts, als was Lucil gemacht. Lucil ist sein Held. Sein Vorurtheil für ihn erlaubet ihm nicht, in diesem Menschen etwas menschliches zu bemercken. Alles, was er machet, ist übertreflich. Die Arbeiten eines andern erwecken ihm Eckel. Soll er Lucils Arbeit verachten, so gebet sie für des Varus seine aus. Soll er aber wieder Wissen und Willen den Varus loben, so kratzet den Namen des Varus auf der Ueberschrift seiner Stücke weg, und setzet des Lucils seinen an die Stelle. Ihr werdet so gleich befriedigt werden Sempronia wird nichts für schön erkennen, als was mit einigen ihr bekandten Liedern, Menuetten und Bärentänzen eine Aehnlichkeit hat. Singet man ihr eine Ode, wo sich der Componist vergessen, und die ernsthaftesten Ausdrücke mit scaramutzischen Fällen vermischet hat: so lächelt sie unter ihrem Fächer, und giebt ihren

Freunden zu erkennen, wie es ihr wohl nicht gleichgültig seyn würde, wenn man ihr diese Ode bey einem Nachtständgen unter ihrem Fenster sänge. So gleich lernen diese guten Freunde dieses buntscheckigte Lied auswendig. Es erhält Beyfall, und der Sempronia zu gefallen verläugnen die grösten Kenner öfters ihren Geschmack. Kein Wunder, daß diejenigen, die noch gar keinen Geschmack haben, die das häßliche von dem schönen noch nicht zu unterscheiden wissen, falsche Begriffe bekommen. Kein Wunder, daß der gute Geschmack noch nicht so allgemein ist, daß man nicht noch hin und wieder einiger Vorschriften dazu bedürfe.

Ich bin gesonnen, zum Vortheil dieser von dem schönen in der Musick noch nicht belehrten Köpfe, zum Behuf dieser angehenden Kenner, einen kleinen ausländischen Tractat, welcher bey uns noch nicht in vielen Händen zu seyn scheinet, in unsere Sprache zu übersetzen, und denselben nach und nach in diese Blätter zu bringen. Es ist die Materie von dem guten Geschmack in der Musick so wichtig, und, wenn ich die vortrefliche Abhandelung des berühmten Herrn Scheibe ausnehme, so wenig meines Wissens davon geschrieben worden, daß es unverantwortlich wäre, wenn eine dahin zielende Schrift nicht durchgängig den liebenswürdigen Freunden der Thonkunst bekannt werden sollte. Der Herr Grandval, als Verfasser dieses Tractats, hatte, da er selbigen verfertigte, bereits an die zwantzig Jahre auf der Singebühne zu Paris seine Person mit Beyfall vorgestellet. Er hatte während dieser Zeit folglich eine ziemliche Anzahl guter und schlimmer Opern mit aufführen helfen. Sein beständiger Umgang mit der Musick, und den geschicktesten Musickverständigen, eine durch viele Jahre erworbne reife Einsicht, und ein gründliches Nachdencken setzten ihn in den Stand, einen Versuch über den guten Geschmack in der Musick zu wagen, und das Zureden einer hohen Dame am Hofe brachte ihn dahin, daß er denselben gemein machte. Es werden gar viele Personen, welchen das französische Theater noch nicht recht bekannt ist, aus dieser Schrift eine zulängliche Känntniß davon erlangen. Ich werde im künftigen Blatte damit den Anfang machen. Sollte sie hin und wieder einiger Anmerckungen bedürfen, so werde ich sie hinzuthun. Ich wünsche nichts anders, als daß ein ieder richtige Begriffe von der wahren Schönheit der Musick bekommen, und man nichts ohne Ursach billigen oder verwerfen möge. Man brauchet dazu nichts weiter, als vernünftig zu urtheilen.

§. 31.

§. 31.

Bey der Känntniß der Intervallen ist insbesondere nöthig, daß man ein jedes mit seinem rechten Namen bezeichne. Zum Exempel, man will wissen, was die übermäßige Quinte von d sey. Da zähle man erstlich überhaupt fünf Stuffen von d ab, folgendergestalt:

1	2	3	4	5
d	e	f	g	a

Nunmehr sehe man, wieviel Thöne zu einer übermäßigen Quinte erfordert werden. Man weiß, daß vier gantze Thöne dazu gehören. Folglich wird der Finger auf dem Griffbrett bey derjenigen Note, die sonst insgemein b genennet wird, und zwischen a und h lieget, stehen bleiben. Da das b nun ein erniedrigter halber Thon des h ist, das h aber auf der sechsten Stuffe nach d folget, und folglich keine Quinte, sondern eine Sexte machet: so siehet man augenscheinlich, daß man dem Thon, welcher die übermäßige Quinte ausdrücken soll, von demjenigen Interwall, an dessen Stelle es gesetzet wird, den Namen erborgen müsse, und dieser Name ist ais, wodurch nemlich das durch ein Kreutz erhöhete a vorgestellet wird. Es wird ja auch im Schreiben die übermäßige Quinte von d durch ein *a und nicht durch ein bh bezeichnet. Warum will man sich nicht so richtig und deutlich im Reden, als im Schreiben ausdrücken? Ferner, wenn die Sexte von g ein e ist, so muß die grosse Sexte von gis, welches ein um einen halben Thon erhöhetes g ist, ein is, das ist, ein um einen halben Thon erhöhtes e, und kein f seyn. Das f ist die grosse Sechste von as oder von dem um einen halben Thon erniedrigten a.

§. 32.

Es wird nicht undienlich seyn, die in einer ordentlichen Composition gewöhnlichen Consonantzen und Dissonantzen in einer Liste zusammen zufassen, um sie eine nach der andern den Augen vorzustellen.

(a) Die Consonantzen sind
(1) Der Einklang. S. Die erste Anmerckung.
(2) Die Octave.
(3) Die kleine Tertz.
(4) Die grosse Tertz.
(5) Die Quarte.
(6) Die Quinte.
(7) Die kleine Sexte.
(8) Die grosse Sexte.

(b) Die Dissonanzen sind

(1) Der verminderte Einklang.
(2) Der übermäßige Einklang.
(3) Die verminderte Octave.
(4) Die übermäßige Octave.
(5) Die kleine Secunde.
(6) Die grosse Secunde.
(7) Die übermäßige Secunde.
(8) Die verminderte Tertz.
(9) Die verminderte Quarte.
(10) Die übermäßige Quarte.
(11) Die falsche Quinte.
(12) Die übermäßige Quinte.
(13) Die übermäßige Sexte.
(14) Die verminderte Septime.
(15) Die kleine Septime.
(16) Die grosse Septime.
(17) Die kleine None.
(18) Die grosse None.
(19) Die ordentliche Undecime.
(20) Die übermäßige Undecime.

Erste Anmerckung.

Man streitet, ob der Einklang zu den Consonanzen gehöre. Wenn zu einem Intervall zwey Thöne von ungleicher Grösse erfodert werden, bey dem Einklange aber, der aus nichts anders, als der Vereinigung zweyer oder mehrer Thöne von gleicher Grösse besteht, nur ein und ebenderselbe Thon statt findet: so wird er vermöge seiner Erklärung, mit einmahl von den Intervallen ausgeschlossen. Da

der

der Einklang aber sowohl als die Octave in drey Arten getheilet werden kann, diese Theilung aber in der Grösse des Einklanges eine Veränderung verursachet, und der verminderte und übermäßige Einklang nothwendig unter die dissonirenden Intervallen gerechnet werden muß: so scheint es wohl, daß wenn man dem reinen Einklang einen Platz unter den consonirenden Intervallen versagen kann, man ihm zum wenigsten als einen consonirenden Thon oder Klang, und zwar als den vollkommensten betrachten müsse.

Andere Anmerckung.

Man pfleget die Consonanzen überhaupt in vollkommne und unvollkommne abzutheilen.

Die vollkommnen sind die { Octave, Quinte, und Tertz, grosse und kleine.

Die unvollkommnen sind die { Quarte und Sexte, kleine und grosse.

§. 33.

Eine in dem Umfang einer Octave zur Verbindung unter einander bestimmte Reihe Intervallen heisset eine Thonart, lat. modus.

§. 34.

Unter allen möglichen Thonarten bedienet man sich in der heutigen Composition nur zweyerley Gattungen, die ihre Benennungen von der in jeder Thonart befindlichen Tertz erhalten, nachdem dieselbe groß oder klein ist. Eine Thonart über die grosse Tertz nennet man eine harte (modum durum,) und eine Thonart über die kleine Tertz nennet man eine weiche Thonart, (modum mollem.)

Anmerckung.

Daß viele Thonarten möglich sind, kann man aus den vielerley Arten Intervallen, die sich in dem Umfang einer Octave befinden, und worüber der Gang eines Gesanges gehen kann, leichtlich urtheilen. Ein Liebhaber der Betrachtungen kann selber die Probe davon machen. Wir wollen indessen die vornehmste alte Thonarten gleichfals erklären, wenn wir uns erst mit den heutigen ein wenig werden bekannt gemacht haben.

Eine

Eine jede harte oder weiche Thonart beſtehet aus fünf gantzen und zwey halben Thönen. Man pfleget dieſe Thöne insgemein Saiten (chordas) zu nennen, worunter insbeſondere die erſte, dritte, fünfte und ſiebende zu mercken iſt.

Die erſte heiſſet die Haupt- oder Klangſaite, lat. chorda finalis vel tonica.

Die dritte heiſſet die vermittelnde Saite, chorda medians.

Die fünfte heiſſet die herrſchende Saite, chorda dominans.

Die ſiebende heiſſet die Thonbezeichnende Saite, lat. chorda characteriſtica, it. ſenſibilis, vel extraordinaria.

Die übrigen Thöne werden nach der Anzahl der Stuffen, die ſie gegen die Klangſaite einnehmen, benennet.

Die erſte Saite einer Thonart heiſſet ſonſten darum die Haupt- oder Klangſaite, weil ſie die Beſchaffenheit der übrigen Thöne, über welche eine Geſang anfangen, fortgehen, und endigen ſoll, beſtimmet. Man nennet ſie auch die Endigungsſaite, weil kein Geſang in zwey Thönen zugleich geſetzt ſeyn kann, und wenn man aus dem Ende den Thon eines Liedes erkennen ſoll, man allezeit mit der Haupt- oder Klangſaite ſchlieſſen muß.

Die dritte Saite, heiſſet deswegen die vermittelnde, weil ſie zwiſchen der Hauptſaite und der herrſchenden, welche ſie in zwey Tertzen theilet, lieget, und die Beſchaffenheit einer gantzen Thonart von ihr abhänget.

Die fünfte Saite, heiſſet deswegen die herrſchende, weil ſie bey gewiſſen Schlußclauſeln, wie wir an ſeinem Orte ſehen werden, allezeit vor der Klangſaite vorhergehet, und ſie folglich gleichſam beherrſchet. Man nennet ſie auch die Vorendungsſaite.

Die ſiebende Saite, wenn ſie ſich einen halben Thon unter der Klangſaite befindet, heißet deswegen die Thonbezeichnende, weil der Thon, worinn ein Geſang ſchwebet, aus ihr erkannt werden kann, wie wir weiter unten ſehen werden. Sie heiſſet auch die mitherrſchende, weil ſie die herrſchende in der Harmonie allezeit beym Schluſſe begleitet.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Haude- und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritiſche Muſicus an der Spree.

Vierzehntes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 3. Junius 1749.

Herrn Grandvalls Verſuch über den guten Geſchmack in der Muſick.

(Denjenigen, die dieſe Schrift in der frantzöſiſchen Sprache beſitzen, und die Ueberſetzung dagegen zu halten, Gelegenheit haben, dienet zur Nachricht, daß, da der Herr Verfaſſer ſeine Gedancken, ſo wie ſie ihm eingefallen, zu Papier gebracht zu haben ſcheinet, ich, um dieſelben in einem ordentlichern Zuſammenhang zu liefern, hin und wieder einige Sätze zu verſetzen, und an einen andern Ort zu bringen, für nöthig befunden habe.)

Man kann, nach meiner Meinung, das gute und ſchlimme auf zweyerley Weiſe erkennen, durch die innerliche Empfindung, und durch Regeln. Was wir hören, gefällt oder mißfällt uns. Folget man der innerlichen Empfindung, ſo wird man ſagen: mich deucht, daß dieſes gut ſey, oder, mich deucht, daß dieſes ſchlimm ſey. Anderſeits haben die Kunſtverſtändigen nach den von ihnen gemachten Anmerkungen gewiſſe Wahrheiten veſtgeſtellet, welche man in der Ausübung in Obacht nehmen muß. Dieſe Wahrheiten nennet man Regeln, und in Abſicht auf dieſelben wird man ſagen: das iſt gut oder ſchlimm, aus der und jener Urſache.

Es ſind aber Menſchen, welche dieſe Regeln gemacht haben. Sie konnten irren, und, ohngeachtet ihr Anſehen beträchtig iſt, ſo ſind ihre Lehr-

sätze doch kein ohnfehlbares Gesetz. (*) Mit der innerlichen Empfindung gehet man nicht sicherer, theil ein ieder seinen Kräften mißtrauen muß. Wer wird die schmeichelhafte Einbildung von sich fassen, daß die Begriffe von dem Guten, dem Schönen und dem Wahren, von Natur in ihm gewiß und deutlich sind? Wir können den Grund dieser klärern oder dunclern Begriffe mit auf die Welt gebracht haben. Aber wir haben seit unserer Geburt tausend falsche Eindrücke, und tausend gefährliche Vorurtheile bekommen, die die Stimme der guten Natur in uns können geschwächet haben. Aber, saget man, sollte eine Person, welche beständig Leute um sich gehabt, die ihr keine falsche Begriffe beybringen können, das erstemahl, da sie eine Musick höret, davon urtheilen können? Ich glaube ja, wofern diese Person mit Verstand und einem glücklichen Naturell gebohren ist, und sie über dieses eine

(*) Da die Regeln, insoweit sie keinen Widerspruch in sich fassen, und erwiesen werden können, der Natur der Dinge gemäß sind, an der Ohnfehlbarkeit solcher Regeln aber im geringsten nicht zu zweifeln ist: so muß man diesen Gedancken des Herrn Grandeall auf nichts anders als eine falsche Erklärung und Anwendung der Regeln; auf die pedantischen Verbote einiger wahnwitzigen Alten, und den daraus entspringenden Schulzwang, wodurch man matt und kriechend wird; auf die übertriebenen Freyheiten einiger neuern rasenden Componisten, die das Lächerliche, Dunckle und Verworrne ergreiffen deuten. Die Alten thaten z. E. den Ausspruch, daß man mit keinen Dissonanzen anheben, und auch in Stücken über die kleine Tertz mit der grossen schliessen müsse. Sie verboten den Gang der übermäßigen Secunde; die Verbindung der falschen Quinte mit der Sexte war ihnen unerträglich, und in der Setzart für die Kirche konnte keine andere, als die gerade Tactart statt finden. Unter die Ausschweiffungen einiger neuern gehöret unter andern die Zusammensetzung gewisser auf keinen harmonischen Stammaccord sich beziehender Thöne, die keine andere, als etwann diese Würckung haben, daß einem die Ohren wehe thun. Es ist ferner eine unbesonnene Ausschweiffung, wenn mancher den Mangel gesunder Einfälle durch die Unvorbereitung und Unauflösung der stärcksten Dissonanzen zu ersetzen vermeinet, und, wenn er nicht weiter fort kann, zu einer schleunigen Ausweichung in den entlegensten Thon seine Zuflucht nimt. Thun nun dieses grosse Leute, so entstehen gleich daraus Vorurtheile bey den kleinen. Sie setzen sich die Fehler eines andern zu einer Regel vor. Das Ansehen des grössten Componisten aber ist nicht zulänglich, Irthümer und Unwahrheiten zu schützen.

(*) Die

eine zulängliche Kenntniß der Sprache besitzet, worinnen die Worte sind. Ich bilde mir ein, daß sie bey dem Auftritt der Armide: (**)

Enfin il est en ma puissance &c.

ausbrechen würde: O die schöne Musick! und daß sie bey dem Auftritt:

Le perfide Renaud me fuit &c.

Thränen vergiessen müste.

Da man indessen von dem Exempel einer einzigen Person nicht auf die ganze Welt schliessen kann: so wird wohl das beste Mittel seyn, die innerliche Empfindung mit den Regeln zu verbinden, eines durch das andere zu unterstützen, seine Begriffe richtig aus einander zu setzen, und sie hernach durch die Anwendung der Regeln zu reinigen. Hieraus entspringet denn die Fähigkeit, sicher zu urtheilen. Es besiehet also der gute Geschmack in einer durch die Regeln gereinigten natürlichen Empfindung, und da der Gegenstand des Geschmackes, nemlich die zu beurtheilenden Dinge gut, schlecht, mittelmäßig, vortreflich und abscheulich seyn können: so kann der Geschmack, nachdem er jedes Ding nach seinem Werth zu schätzen weiß, seine Stärcke und Schwäche gleichsam stuffenweise zeigen.

Es giebt Leute, die alles mit einerley Minen aufnehmen, und unter Armiden und Psychen (***) gar keinen Unterscheid machen, da ein Stück gleichwohl entzückend, und das andere mittelmäßig ist. Von neuen Liedern, die in der Stadt herumgehen, werden sie dasjenige, welches man ihnen ge-

(**) Die Oper Armide ist von dem bekandten Quinault verfertiget, und von dem ehemals berühmten Lully in Musick gesetzet, und 1686 zum erstenmahle auf der pariſischen Singebühne aufgeführet worden. Das wahrhaftig Schöne und Regelmäßige muß auch von der lugen und dauchaten spätten Nachwelt noch bewundert werden. Was werden sich nicht die mit vollkommenem Geschmack ausgearbeiteten Stücke der vortreflichsten Männer unsrer Zeit von derselben zu versprechen haben?

(***) Die Oper Psyche ist gleichfals vom Lully componirt, und hat Thomas Corneille die Poesie dazu gemacht. Man hat sie 1678 am erstenmahl vorgestellet.

ſtern gab, vergeſſen, um dasjenige zu ſingen, welches man ihnen dieſen Morgen brachte, es mag auch ſo platt ſeyn, als es will. Es iſt genug, daß es neu iſt. (****) Dieſe Begierde, immer etwas neues zu erſchnappen, verhindert dieſe Leute, vernünftig zu wählen. Alles gefällt ihnen, was ihnen nur vorkömmt. Da ihnen alſo das erſte immer das beſte iſt: ſo kann es nicht anders ſeyn, als daß ſie für das ſchöne und vortrefliche eine Gleichgültigkeit bekommen müſſen, da wenn man es auf die Wahl ankommen lieſſe, und ſich mit einer guten Muſik unterhielte, man ſich nicht angewöhnen würde, an etwas kraftloſes Geſchmack zu finden.

Erſter Artickel.

Von der Thonart über die groſſe Tertz.

Es beſteht dieſelbe aus einer groſſen Secunde und Septime
aus der vollkommnen Quarte und Quinte,
aus der groſſen Tertz und Sexte,

wie man aus folgender Vorſtellung ſehen kann:

halber Thon	8 Octave.	c Octave.
	7 groſſe Septime.	h die thonbezeichnende Saite.
	6 groſſe Sexte.	a ſechſte Saite.
	5 reine Quinte.	g die herrſchende.
halber Thon	4 reine Quarte.	f vierte Saite.
	3 groſſe Tertz,	e die vermittelnde.
	2 groſſe Secunde.	d andere Saite.
	1 Grundthon.	c die Klangſaite.

Da

(****) So macht es mein Freund Neophilus. Was vor einem Jahre gemacht iſt, verliehret ſeine Hochachtung. Was aber vor zweyen, dreyen oder mehrern den Beyfall aller geſunden Köpfe gehabt hat, iſt ſchon, nach ſeinen Gedancken, abſcheulich. Ein Stück gefällt ihm nur ſo lange, als er kein anderes hat. Kaum erblickt er etwas neues, geſetzt, es taugte nichts, es wäre aufgeſchrieben, es hätte der ſo armſeelige Monſieur Fit und Fertig nicht einmahl den Beyfall eines Calcanten damit erhalten: ſo wird doch mein Freund Neophilus vor Freude auſſer ſich ſeyn. Er wird Bachen und Handeln ſoulrich aus den Händen ſchlagen, und dieſe unter Kreiſſen und Zähnſchmertzen zur Welt gebrachten elenden Geburten aufs freundlichſte willkommen heiſſen.

Da die harte oder groſſe Thonart c die zu einer harten Thonart erforderte Intervallen in ihrem gehörigen Verhältniß natürlich darſtellet: ſo pfleget ſie die natürliche Thonart (modus naturalis) genennet, und durch dieſes Beywort von den übrigen, welche man verſetzte Thonarten (modos transpolitos) heiſſet, unterſchieden zu werden.

Zweyter Artickel.

Von der Thonart über die kleine Terz.

Es beſteht dieſelbe aus der groſſen Secunde,
aus der kleinen Terz,
aus der reinen Quarte und Quinte,

Die Sexte und Septime ſind der Veränderung unterworfen, und pfleget man im Heraufſteigen die groſſe, im Heruntерſteigen aber die kleine zu nehmen. Daher kommt es, daß einer von den beyden halben Thönen dieſer Thonart beweglich wird, wie man aus folgender Vorſtellung ſehen kann:

Im Heraufſteigen.		Im Heruntерſteigen.	
halber Thon	8 a Octave.		8 a Octave.
	7 gis groſſe Septime.		7 g kleine Septime.
	6 fis groſſe Sexte.	halber Thon	6 f kleine Sexte.
	5 e reine Quinte.		5 e reine Quinte.
	4 d reine Quarte.		4 d reine Quarte.
halber Thon	3 c kleine Terz.	halber Thon	3 c kleine Terz.
	2 h groſſe Secunde.		2 h groſſe Secunde.
	1 A Grundthon.		1 A Grundthon.

§. 35.

Wir wiſſen, daß man zwölf Thöne in der Muſick gebrauchet. Da ein ieder Thon zum Grunde einer Thonart gelegt werden kann, iede Thonart aber der groſſen oder kleinen Terz fähig iſt: ſo folget, daß es vier und zwanzig Thonarten, nemlich zwölf harte oder groſſe, und zwölf weichen, oder kleine geben müſſe.

Man mercke.

Daß man ſich insgemein des Wortes Thon anſtatt Thonart ſchlechtweg bedienet, und z. E. ſaget: das Stück ſey aus dem oder jenem Thon geſetzt. Man läſſet öfters das Wort Thon gar weg, und ſpricht: das Stück geht aus dem g; aus dem harten oder weichen g; aus g dur, oder aus g moll, u. ſ. w.

§. 36.

Allein, da die Intervallen, die den Umfang einer Thonart ausmachen, ſich nicht durchgängig in ihrem gehörigen Verhältniß natürlich darſtellen: ſo müſſen diejenigen Thöne, wo ſich daſſelbe nicht findet, durch die Verſetzungszeichen erhöhet oder erniedriget, und im Schreiben diejenigen Kreutze und Be, die zu einer Thonart gehören, und deshalb die weſentlichen heiſſen, gleich vorne auf der Linie nach dem Schlüſſel angezeiget werden, um ſie von denenjenigen, die bey der Ausweichung aus einem Thon in den andern hineinkommen, und die zufälligen heiſſen, zu unterſcheiden.

*) Man wird itzo erkennen, woher die verdeckten beſondern Thöne, wovon pag. 15 Meldung geſchehen iſt, entſtehen z. E. der Thon zwiſchen c und d ſoll durch ein * erhöhet, und zu einer Klangſaite in einer harten Thonart werden. Da nun die ſiebente Saite einer harten Thonart aus der groſſen Septime beſtehen muß, das h aber nur eine kleine Septime gegen cis machet, ſo muß dieſes h gleichfals mit einem Kreutze vermehret, und zu his gemachet werden. Da wird denn dieſes his in der Muſickleiter als ein verdeckter Zwiſchenthon, in Vergleichung mit den andern Zwiſchenthönen, angeſehen, und zwar darum, weil er durch keinen beſondern Taſten ausgedrückt iſt, ſondern auf demjenigen, der das c enthält, genommen werden muß. Eben ſo geſchichts in andern Fällen. Es wird dieſes aus der Folge deutlicher werden.

**) Es giebt gar viele Scribenten, ſonderlich unter den Italiänern und Frantzoſen, die auf nichts weniger, als eine richtige Bezeichnung des Schlüſſels, d. i. die Art, eine iede Thonart mit ihren gehörigen Verſetzungszeichen zu bemercken, Acht zu haben pflegen. Dieſe laſſen insgemein das b in den verſetzten weichen Thonarten, jene

in

in den verſetzten harten Thonarten die Kreutze weg. Bey vielen kann die Nachläßigkeit, bey andern die Unwiſſenheit daran Schuld ſeyn. Auſſer der Mühe aber, die die beſtändige Wiederhohlung ſolcher weſentlichen Zeichen einer Thonart der Feder verurſachet, geſchichts gar oft, daß, wenn dieſe Zeichen nicht einmahl bey jedem Vorfall angemercket ſind, und der Spieler dieſen Mangel aus dem Stegreiff zu erſetzen, nicht die Geſchicklichkeit oder Aufmerckſamkeit hat, gar widrige und unangenehme Klänge hervor gebracht werden. Dieſes letztere träget ſich insgemein bey den noch überdieſes unvollſtändig bezieferten Generalbäſſen zu. Doch geſetzt, daß die * und b iedesmahl richtig bemercket, und denjenigen Ziefern in der Baßſtimme, wo ſie hingehören, beygefügt ſind: was kann da nicht aus den gehäuften Verſetzungszeichen für Verwirrung in den Augen öfters entſtehen? Es iſt folglich unſtreitig nöthig, die Schlüſſel gehörig zu bezeichnen, um dieſen Ungleichheiten zuvor zukommen.

§. 37.

Was die harten Thöne anbelanget: ſo iſt es ſo gar ſchwer nicht, diejenigen Be und Kreutze, womit man den Schlüſſel bezeichnen ſoll, zu beſtimmen, indem man auf eben dieſelbe Art auf- und abſteiget. Nur bey den weichen Thönen, wo die Sexte und Septime veränderlich ſind, fragt es ſich, ob man die groſſen, oder kleinen nehmen ſoll? Der Herr Freete in ſeinem Tractat von der muſicaliſchen Transpoſition iſt der Meinung, daß man allezeit den Schlüſſel mit der groſſen Sexte bezeichnen müſſe. Wir ſind der gegenſeitigen Meinung zugethan, und glauben, daß die ſechſte und ſiebende Saite einer weichen Thonart mit der kleinen Sext und der kleinen Septime zu bezeichnen ſey. Die Urſach iſt dieſe, weil die kleine Sexte und kleine Septime zu den weſentlichen Saiten der Modulation oder Thonwechſelung einer weichen Thonart gehören, wie an ſeinem Orte gezeigt werden wird, und daß man ordentlicher Weiſe nicht in die groſſe Sexte ausweichen kann, geſchweige, daß man ſich bis zur groſſen Septime entfernen könne. Wie ſich ferner zwiſchen c dur und a moll dieſe Aehnlichkeit findet, daß weder ein noch der andere Thon eines Be oder Kreutzes bedarf; ſo wird ſich zwiſchen allen übrigen harten und weichen verſetzten Thonarten dieſe Aehnlichkeit finden, daß allezeit bey ihrer zweyen eine gleiche Anzahl von Verſetzungszeichen vorhanden ſeyn wird, (wie wir dieſes auf der vierten Kupfertafel ſehen werden) wenn die kleine Sexte und Septime in den Schlüſſel gebracht wird.

§. 39.

Es ist die Frage, wie man im Augenblick die Be und Kreutze, womit man einen Schlüssel bezeichnen soll, finden kann? Hierauf dient zur Antwort: daß es auf nichts anders ankömmt, als die Anzahl und die Ordnung der Versetzungszeichen zu kennen. Wie es sieben Hauptstuffen in der Thonleiter giebet, davon ein jeder einen halben Thon erniedrigt oder erhöhet werden kann: so muß es auch auch sieben Hauptkreutze und sieben Hauptbeen geben. Die Ordnung dieser Zeichen aber wollen wir in folgenden Artickeln zeigen.

Artickel

Von der Ordnung der Kreutze, und zwar

in den harten Thönen.

Hier findet man, daß wenn man von C anfängt, und immer Quintenweise aufwärts, oder Quartenweise abwärts gehet, diejenige Note, die im vorhergehenden Thon die vierte Saite war, allezeit im folgenden ein Kreuz bekömmt. Ihr wollet itzo wissen, wie G dur bezeichnet werden muß. Nehmet den vor dem G vorhergehenden Thon C. das F ist die vierte Saite von C. Erhöhet dieses F durch ein Kreutz, so habt ihr die Art, wie G dur bezeichnet werden muß.

in den weichen Thönen.

Hier findet man, daß wenn man von A anfängt, und immer Quintenweise aufwärts, oder Quartenweise abwärts gehet, diejenige Note, die im vorhergehenden Thon die kleine Serte war, allezeit im folgenden ein Kreutz bekömmt. Ihr wollet itzo wissen, wie E moll bezeichnet werden muß. Nehmet den vor dem E vorhergehenden Thon A. das F ist die kleine Serte von A. Erhöhet dieses F durch ein Kreutz, so habt ihr die Art, wie E moll bezeichnet werden muß.

Durch diese in einer Ordnung von Quinten aufeinander folgende Thonarten bekommen wir

Das erste * vor f als fis.
Das andere vor c als cis.
Das dritte vor g als gis.
Das vierte vor d als dis.
Das fünfte vor a als ais.
Das sechste vor e als is.
Das siebende vor h als his.

Von den verdoppelten Kreutzen wird inskünftige gesprochen werden.

In denjenigen Abdrücken des vorigen Blatts, wo pag. 102. lin. 3. Ihrer lebloser lin 23 als Franckreich und pag. 104. lin. 12 Gründen stehet beliebe man zu lesen: Ihr lebloser Aus Franckreich, und Händen.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzet, und sind in der Hauder und Spenerischen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritiſche Muſicus an der Spree.

Funfzehntes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 10. Junius 1749.

Fortſetzung des Grandvalliſchen Verſuchs über den guten Geſchmack.

Es iſt in den Künſten ein Punct der Vollkommenheit. Wer ihn bemercket, hat einen vollkommnen Geſchmack. Wer ihn nicht bemercket, und auf der einen oder andern Seite wehlet, hat einen mangelhaften Geſchmack. Was hat man aber vonnöthen, den vollkommnen Geſchmack zu erlangen? Zwey unentbährliche Stücke, ein gutes Gehör, und eine zulängliche Känntniß der Muſick.

Ohne Gehör bearbeitet man ſich vergebens, ein Kenner zu werden. Ich befand mich eines Tages in einer Art von kleinem Concert von zwey oder drey Perſonen, einem Concert, wozu man ſich eben nicht angeſchicket hatte, und welches nur bloß bey einem gewiſſen Vorfall entſtand. Ein junges Frauenzimmer, welches ziemlich die Muſick verſtand, aber durchaus kein Gehör hatte, ſang, ohne es zu mercken, eine gantze Scene einen groſſen halben Thon zu hoch. Der Vater der keine beſſere Ohren als die Tochter hatte, der aber dagegen in deſto vortheilhafteren Gedancken von ſeiner Unterſcheidungskraft ſtand, hörte nicht auf, in die Hände zu klatſchen, ſo

lange dieſes Gekreiſche dauerte, und fehlte es einmahl nicht viel, daß er in Entzückung gerathen wäre. Es mangelte dieſem Concert zu ſeiner Vollkommenheit nichts weiter, als ein Hackebrett und Brummeiſen. Doch will ich eben nicht ſagen, daß ſich nicht unterweilen Perſonen finden ſollten, die, ob ſie gleich nicht das feinſte Gehör haben, und wenig von der Tonkunſt verſtehen, dennoch ziemlich wohl zu urtheilen wiſſen. Dieſe gehören aber unter die ſeltnen und durch keinen ſchlimmen Eindruck verdorbenen Köpfe.

Das Gehör kann auf zweyerley Weiſe betrachtet werden, in Abſicht auf den Klang, und in Abſicht auf den Tact. Das Gehör in Abſicht auf den Klang äuſſert ſich in der Fähigkeit, den Wohl- oder Mislaut eines Thones gegen den andern zu empfinden. Dieſes kann man ſich nicht geben. Das Gehör in Abſicht auf den Tact äuſſert ſich in der Fähigkeit, die Länge und Kürtze der Thöne zu unterſcheiden. Dieſes kann man durch Uebung erlangen. Es giebt Leute, die eine Art dieſes Gehörs in höchſtem Grade beſitzen, denen es aber an der andern fehlet. Ich habe Muſicos gekennet, die ein ſo vollkommnes Klanggehör hatten, daß ſie wohl den achtzehnten Theil eines Misklangs unterſchieden hätten, und die nicht einmahl eine Menuet im Tacte zu tantzen im Stande waren; und gegentheils habe ich Tantzmeiſter geſehen, die es gar nicht merckten, wenn man falſch ſang, oder ſpielte.

Ich habe geſagt, daß es nöthig wäre, etwas von der Muſick zu verſtehen, weil die Empfindungskraft durch Regeln unterſtützet werden muß, und die Regeln zu weſentlichen Käntniſſen führen. Es iſt ohne Zweifel nicht unanſtändig, etwas darinnen gethan zu haben.

Der gute Geſchmack findet ſich nicht ſoleicht ohne Regeln ein. In der Muſick ſowohl, als in den übrigen Künſten, hat man ſich vor dem gefährlichen, und in der Welt ſo ausgebreiteten Irrthum in acht zu nehmen, daß der Witz alles erſetzet. Jede Kunſt hat gewiſſe Regeln, welche der Verſtand weder zeiget, noch zeigen kann. Eine Perſon, die die Wercke unſrer Componiſten zu beurtheilen, verlangen hat, muß nicht mit dem Marquis von Mascarille (*) gedencken, daß Leute von Stande

(*) Siehe die precieuſes ridicules des Herrn Molière, Scen. 8.

Strande alles wissen, ohne jemahls etwas gelernet zu haben. Man muß die Thonkunst zum wenigsten mittelmäßig treiben, und sich nicht einbilden, daß eine Tertz und ein Triton einerley Dinge sind, weil sich eine Aehnlichkeit in ihren Nahmen findet. Was, höre ich iemanden erwiedern, ich soll noch abecediren, oder nach den Buchstaben des Alphabets singen lernen? Ich werde denn die Schönheit einer Arie nicht empfinden können, wofern ich nicht ein Blatt Papier entziefern kann? Das ist gleich wohl das geringste von der Welt. Wenn man nicht buchstabiren kann, so wird man es schon in drey oder vier Monaten erlernen. Hat man es vergessen? In einem Monat aufs höchste fasset man es wieder. Man kann nur allenfalls dasjenige nach Regeln studiren, was man ohne dieselben schon halb vom Hörensingen gelernet.

Es ist besonders nöthig, daß man sich geschwinde mit den Thonarten über die grosse und kleine Tertz bekandt mache. Das Ohr muß gäntzlich dazu gewöhnet seyn, daß man so gleich den Unterscheid zwischen einem harten und weichen Thon empfinden könne. Aus dieser Ursache ist nichts schädlicher, als von schlimmen Lehrmeistern (**) angeführt zu werden, es mag seyn im Singen, Spielen oder Tantzen. Gleich vom Anfang verhudeln sie die Leute durch ihre Vorschriften; sie verderben einem die Stimme, die Hand, die Füsse, ja was noch schlimmer ist, sie verderben einem den Geschmack. Es geschicht sehr selten, daß man sich hernach zu rechte bringen lässet.

Künftig weiter.

(**) Man kann ohne Widerrede nicht zu zeitig einen guten Meister bekommen, und ist die Meinung falsch, daß es im Anfange einerley sey, ob man den Herrn Cantor, oder den Herrn Küster gebrauchet, es sey denn, daß der Küster geschickter als der Cantor ist, welches öfters wahr seyn kann. Alles hänget von den ersten Gründen, und der Art, sie beyzubringen, ab. Die Ursach, warum man nicht sogleich einen geschickten Lehrmeister nimmt, ist nicht schwer zu errathen. Man machet den Calender allezeit zum voraus, und bedencket, wie viele Zeit dazu gehöret, bevor man eine etwannige Geschicklichkeit in der Musick erhält. Eine übel angebrachte Sparsamkeit pflegt alsdenn die Wahl eines Meisters zu bestimmen. Nach langer Berathschlagung erwehlet man endlich denjenigen, der es am wohlfeilesten, halb geschenckt, und halb umsonst, thut. Man siehet hieraus, daß, da man gleichwohl die Musick liebet, es nichts als Musickverständige geben würde, wenn der Musickverstand nicht theurer als ein Pfund Caffebohnen, oder eine Flasche Reinwein zu stehen käme.

Artickel.

Von der Ordnung der Been, und zwar

in den harten Thönen.

Hier findet man, daß, wenn man von C anfängt, und immer Quartenweiſe aufwärts, oder Quintenweiſe niederwärts gehet, diejenige Note, die im vorhergehenden Thon die ſiebende Saite das iſt die thonbezeichnende war, allezeit in folgenden ein Be bekömmt. Ihr wollet itzo wiſſen, wie man F bezeichnen müſſe. Nehmet den vor dem F vorhergehenden Thon C. Das H iſt die thonbezeichnende von C. Erniedrigt dieſes H durch ein Be, ſo habt ihr die Art, wie F dur bezeichnet werden muß.

in den weichen Thönen.

Hier findet man, daß, wenn man von A anfängt, und immer Quartenweiſe aufwärts, oder Quintenweiſe niederwärts gehet, diejenige Note, die im vorhergehenden Thon die zweyte Saite war, allezeit in dem folgenden ein Be bekömmt. Ihr wollet itzo wiſſen, wie D moll bezeichnet werden muß. Nehmet den vor dem D vorhergehenden Thon A. Das H iſt die zweyte Saite von A. Erniedriget dieſes H durch ein Be, ſo habt ihr die Art, wie D moll bezeichnet werden muß.

Durch dieſe in einer Ordnung von Quarten aufeinander folgende Thonarten bekommen wir

Das erſte Be vor h, welches hes oder ſchlechtweg b heiſſet.

Das andere vor e, als es.

Das dritte vor a, als as.

Das vierte vor d, als des.

Das fünfte vor g, als ges.

Das ſechſte vor c, als ces.

Das ſiebente vor f, als fes.

Anmerkungen.

(1) Da nach dieser Folge der Versetzungszeichen

Das letzte Kreutz in den harten Thönen allezeit auf die thonbezeichnende oder siebente Saite des zu bezeichnenden Thones; und in den weichen Thönen auf die zweyte Saite des zu bezeichnenden Thones zu stehen kömmt: so kann man, ohne diese Ordnung zu unterbrechen, z. E. kein gis auf oder zwischen die Linien bringen, woferne nicht zugleich die zwey vorhergehenden Kreutze, als fis und cis allda vorhanden sind. Wir wollen E dur nehmen. Es fragt sich, wie viele Kreutze dazu gehören. Man sehe sogleich, welches die thonbezeichnende Saite von E, oder was der halbe Thon unter E sey. Es findet sich das dis. Nun ist dis das vierte Kreutz nach der pag. 116. gezeigten Ordnung. Folglich siehet man, daß man zu gleicher Zeit fis, cis und gis vonnöthen hat. Wir wollen sehen, wie viele Kreutze zu cis moll erfodert werden. Die zweyte Saite von cis ist dis, weil nemlich die grosse Secunde erfodert wird. Nun sehe man die Ordnung der Kreutze, so wie im vorigen Exempel nach. Dis bleibt in seinem Range allezeit das vierte Kreutz. Folglich werden, ausser der Hauptsaite cis, noch fis und gis erfodert, und kan das dis nicht statt finden, woferne nicht bereits fis, cis und gis vorhergehen.

Das letzte Be in den harten Thönen allezeit auf die vierte Saite des zu bezeichnenden Thones; und in den weichen Thönen auf die sechste Saite des zu bezeichnenden Thones zu stehen kömmt: so kan man ohne diese Ordnung zu unterbrechen, z. E. kein as auf oder zwischen die Linien bringen, wofern nicht zugleich die zwey vorhergehenden Been auf h und e allda vorhanden sind. Wir wollen des dur nehmen. Es fragt sich, wie viele Been dazu gehören. Man sehe sogleich, was auf die vierte Saite dieses Thones für ein b fällt. Es findet sich das ges. Nun ist nach vorhergezeigter Ordnung das ges das fünfte Be. Folglich siehet man, daß man ausser der Hauptsaite des, zu gleicher Zeit b, es und as vonnöthen hat. Wir wollen sehen, wie viele Been zu b moll gehören. Die sechste Saite von b ist ges, weil nemlich die kleine Sexte dazu gehöret. Nun sehe man die Ordnung der Been, so wie im vorigen Exempel nach. Ges bleibet in seinem Range allezeit das fünfte Be. Folglich werden nach der Hauptsaite b, noch es, as, des und ges erfodert, und kan das ges nicht statt finden, woferne nicht die andern vier schon vorhergehen.

Wir wollen alles dieſes anitzo kürtzlich wiederhohlen, und in folgende vier Artickel faſſen:

1) Das letzte Kreutz in den dur Thönen fällt allezeit auf die thonbezeichnende Saite.

2) Das letzte Kreutz in den moll Thönen fällt allezeit auf die zweyte Saite.

3) Das letzte Be in den dur Thönen fällt allezeit auf die vierte Saite.

4) Das letzte Be in den weichen Thönen fällt allezeit auf die ſechſte Saite.

Nun erinnere man ſich der Ordnung der Verſetzungszeichen, und alsdenn wird man ſogleich wiſſen, was man für Kreutze oder Been in den Schlüſſel bringen muß.

(2) Alle ſogenannte natürliche Thöne werden, ſobald ſie die Stelle einer thonbezeichnenden Saite, oder einer groſſen Septime gegen eine Klangſaite vertreten, als Noten angeſehen, welche ein Erhöhungszeichen mit ſich führen; und alle natürlichen Thöne, welche zur kleinen Sexte in einem weichen Thone gebraucht werden, erhalten das Anſehen einer mit b bezeichneten Note. Beydes geſchicht darum, daß, ohngeachtet unſere Thonarten von c oder a anheben, man doch allezeit eine tiefere, wenn man will, vorausſetzen kann. z. E. Wir wollen F zu unſerer erſten harten Thonart machen. Es fragt ſich, wie C dur bezeichnet werden ſoll. Da heißt es nach unſerer zuvor gemachten Anmerckung, daß diejenige Note, die in dem vorhergehenden Thon die vierte Seite war, allezeit in dem folgenden ein Kreutz bekömmt. Nun iſt das F nach itziger Vorausſetzung der vor dem C vorhergehende Thon, und das B die vierte Saite in F. Wenn nun das letzte Kreutz in den harten Thönen allezeit auf die thonbezeichnende Note fällt, das einen halben Thon zu erhöhende B aber die thonbezeichnende in C vorſtellen ſoll: ſo ſiehet man leicht, daß das hieraus entſpringende H als eine Note angeſehen werden kann, welche, obgleich, nach unſerer gewöhnlichen Einrichtung der Muſikleiter, verdeckter Weiſe, ein Erhöhungszeichen mit ſich führet. Ferner, wir wollen itzt das E zu unſrer erſten

ersten weichen Thonart machen. Es ist nunmehr die Frage, wie A moll bezeichnet werden soll. Da heißt es nach den zuvor gemachten Anmerckungen, daß diejenige Note, die in dem vorhergehenden Thon die zweyte Saite, und zwar die grosse Secunde war, allezeit im folgenden ein Be bekömmt. Nun ist das E nach der itzigen Voraussetzung der vor dem A vorhergehende Thon, und das fis die zweite Saite von E. Wenn nun das letzte b in den weichen Thönen allezeit auf die sechste Saite fällt, das einen halben Thon zuerniedrigende fis aber, die Sexte in A vorstellen soll: so siehet man leicht, daß das hieraus entspringende F als eine Note angesehen werden kann, welche, obgleich nach der gewöhnlichen Einrichtung unsrer Musickleiter verdeckter Weise, ein Erniedrigungszeichen oder ein b mit sich führet. Man kann auf diese Art gleichfals zeigen, daß alle vierte Saiten eines harten Thones die Art oder Eigenschaft eines durch ein Be erniedrigten Thones an sich haben, und daß alle zweyte Saiten eines weichen Thones die Natur eines durch ein Kreutz erhöhten Thones mit sich führen, ohngeachtet sie beyderseits hin und wieder auf den sogenannten natürlichen Tasten genommen werden. Aber dieses führet uns zu weit von unserm Zwecke ab, und haben wir nur die erste beyden Vorfälle deswegen bemercket, weil es uns bey anderer Gelegenheit zu statten kommen wird.

(3) Da die einfachen Kreutze und Been in unterschiednen versetzten Thonarten nicht zureichen, die Beschaffenheit der Thöne auszudrücken: so ist man verbunden, da, wo es nöthig ist, die # und b zu verdoppeln. Solche zwey Kreutze, die man mit einem Namen ein **Doppelkreutz** nennet, erhöhen um einen gantzen Thon, und die zwey Been, die man **Doppelbeen** nennet, erniedrigen einen gantzen Thon. Das viereckigte Be behält dabey seinen ordentlichen Werth, und verändert die damit bezeichneten Noten nur zur Hälfte, wofern es nicht gleichfals verdoppelt wird. In der Art, die Doppelzeichen im Schreiben zu bemercken, kommen noch nicht alle Scribenten überein. Einige setzen die gedoppelten Be oder Kreutze sogleich bey dem Schlüssel neben einander wie der Herr Kalkmeyer; andere pflegen diese beyden Zeichen durch einen dazwischen gezogenen geraden Streich von einander zu tren-

trennen, damit sie desto besser in die Augen fallen, wie der Herr von Saint Lambert. Wiederum pflegen einige das Doppelkreutz oder Doppelbe zwischen vier Puncte einzuschliessen. Andere bedienen sich wiederum eines einfachen Kreutzes, und der Figur einer römischen X zu gleicher Zeit. Insbesondere gebrauchen manche diese Figur alsdenn, wenn das Doppelkreutz nur in der Mitte eines Stücks zufälliger Weise vorkömmt, da denn diese Zehn noch öfters zu gleicher Zeit binnen vier Puncte eingeschlossen wird. Alle diese Arten sollen auf der künftigen Tabelle durch Exempel deutlicher gemachet werden.

(4) Da einige Thöne auf zweyerley Weise bezeichnet zu werden pflegen, mit Kreutzen oder mit Been, eine Art aber allezeit bequemer als die andere ist: so haben unterschiedne Scribenten die Gewohnheit, in Stücken, die aus dergleichen mit vielen Kreutzen oder Been angefüllten Thönen gesetzet sind, bey der Thonwechselung öfters zugleich die Bezeichnung des Schlüssels zu ändern, und die vorher mit b bezeichneten Thöne mit Kreutzen, oder umgekehrt, der mit * vorher bezeichneten Thöne mit Been zu bemercken. Es soll auf der vierten Kupfertafel hievon ein Muster folgen.

§. 40.

Nachdem wir die in der ordentlichen heutigen Setzkunst gebräuchlichen Thonarten erkläret, so wollen wir, unserm Versprechen gemäß, den Lehrbegierigen auch einige Nachricht von den alten Moden oder Thonarten ertheilen, so wie sie theils bey den Protestanten in unterschiednen alten Kirchenliedern, theils in der römischen Kirche nicht nur im Chor- sondern auch im Figuralgesang annoch heutiges Tages öfters gebrauchet werden. Man unterscheidet diese alte Thonarten in zwey Classen, in Haupt- oder selbständige Thonarten, und in Neben- oder entlehnte Thonarten.

Hievon inskünftige.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzet, und sind in der Haude und Spenerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritiſche Muſicus an der Spree.

Sechzehntes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 17. Junius 1749.

Fortſetzung des Grandvalliſchen Verſuchs über den guten Geſchmack.

Hat man nunmehr die innerliche Empfindung mit den Regeln verbunden: ſo muß man die daraus entſpringenden Einſichten anzuwenden, und über die Muſick, die man höret, ein gewiſſes Urtheil zu fällen ſuchen. Ich habe in der Oper und Concerten wahrgenommen, daß viele Perſonen gar nicht urtheilen. Einer bemühet ſich in des andern Augen zu leſen, was er bey demjenigen, das er höret, gedencken ſoll. Das Lächeln einer Dame, das Kopfſchütteln eines jungen Herrn, Dinge, die öfters aus einem ohngefähren Zufall, und von der Muſick entfernten Umſtänden herrühren, geben bey vielen den Ausſchlag zum Beyfall oder zum Tadel. Jenes iſt von einem berufnen Meiſter, man klatſchet in die Hände: Dieſes iſt von einem unbekandten Setzer, man ziſchet es aus. Ein fälſchlich angekündigter Erfolg eines Stückes, ein durch Partiſane ausgebreitetes Gerücht,

das Wort eines unbesonnenen Kopfes (*), Eigensinn, Lust und Verdruß, alles dieses beweget öfters zum Lob oder zum Tadel. Elende Anzeigen eines gründlichen Ausspruchs! Will man gründlich urtheilen, so muß man so gleich anfangen, alle diese Schwachheiten auf die Seite zu schaffen. Man muß ein noch nicht eingenommenes, und die Eindrücke der Natur und Vernunft zu empfangen bereites Gemüthe haben, und nicht andere um sein Vergnügen befragen. Man frage sich selber: hat diese Arie mein Ohr ergetzet? Hat sie mein Hertz gerührt? Ja, die Stimme der innerlichen Empfindung heisset sie gut. Es bleibt nichts übrig, als daß man eine Untersuchung nach den Regeln anstelle, und ihren Ausspruch über seine Begriffe erwarte.

Es giebt zweyerley Arten von Regeln, grosse und kleine. Die kleinen gehen die Setzkunst an. So verdammlich die Fehler wider die Reimkunst bey den besten Poeten sind: so verdammlich sind die Fehler wider die Setzkunst bey den besten Thonkünstlern. Ein Lied, wo gar grobe Fehler sind, verliert seinen Werth. Wir kommen auf die grossen Regeln. Eine Musick soll natürlich, nachdrücklich, und wohlstimmend seyn. Nach diesen dreyen Stücken soll man den innern Werth einer Arie untersuchen. Diese sprechen das Endurtheil, von dem es zu keinem höhern Richter zu gehen erlaubt ist. Was verstehet man aber durch die Wörter natürlich, nachdrücklich, wohlstimmend, Wörter, wovon die Kenner soviel Wesens machen? Ich verstehe durch natürlich nichts anders, als was einen mit den Absichten eines Dinges ähnlichen, und durch keine Künsteleyen übertriebnen Auedruck enthält; durch nachdrücklich

(*) Man darf sich nur der Begebenheit erinnern, wodurch des Hrn. Racine Mithridat auf einige Zeit ins Stecken gerieth. Es wurde dieses Trauerspiel zum erstenmahl um die Zeit der Heiligen drey Könige aufgeführet, eine Zeit, wo sich ganz Franckreich lustig zu machen, und auf die Gschmidheit des durch sein Stück Kuchen, als gleichsam durchs Loos, erwehlten Schmincknehmen Königs, mit wiederhohlten Ansätzen gar hoch zu trincken pfleget. Die drey Worte la reine boit, (die Königin trinckt,) die einen leichtfertigen Stutzer im Parterre eben in dem Augenblick entwischten, da die Geliebte des Mithridates den Gifftbecher an den Mund setzte, waren fähig, alle Zuhörer irre zu machen. Der Verfolg der Handlung wurde unterbrochen. Der Poet muste mit seiner kleinen Scham nach Hause wandern, und den anstößigen Ort umschmelzen, um bey wiederhohlter Aufführung seines Stückes, demselben einen vortheilhaftern Ausgang von den Händen seiner Zuhörer zu verschaffen.

lich, was dem Verstande, und durch wohlstimmend, was dem Gehöre Vergnügen erwecket. Ich schliesse hieraus, daß eine Musick, die mit demjenigen, was sie vorstellen soll, keine Aehnlichkeit hat, und gleichsam immer auf Stelzen gehet, nicht natürlich (**) ist; daß eine Musick, wo keine sinnreiche und prächtige Gedancken hervorblicken, nicht nachdrücklich (***) und daß eine Musick, wo keine Ordnung herrschet, und die Thöne nicht wohl untereinander gemischet sind, nicht wohlstimmend ist (****) Doch muß man, in Ansehung des natürlichen, die edle Einfalt der schönen Natur nicht mit der Armuth, und Unwissenheit vermengen. Zu den Zei-

(**) Das wunderbare, seltsame und ausserordentliche wird hierbey imgeringsten nicht von dem natürlichen ausgeschlossen, insoweit es mit dem Character der vom Dichter gebildeten Person übereinkommt. Der künstlichste Satz ist natürlich, wenn er an seinem rechten Orte stehet. Er höret nur alsdenn auf, natürlich zu seyn, wenn er zur Unzeit angebracht ist. Das künstliche muß aber von der Beschaffenheit seyn, daß es ein gesunder Sinn begreifen kann. Das undeutliche, gezwungene, unverständliche, unsingbare und unspielbare sind seine Kennzeichen nicht. Man halte aber nicht dafür, daß ich durch das singbare oder spielbare etwann solche einfältige Sätze verstehe, die der ungeschmeidigste Hals, oder die undeigsamste Faust sogleich wegfingen oder spielen kann. Ich verstehe durch singbar, was der Natur und dem Umfang einer Stimme nicht zuwider ist, und durch spielbar, was nicht wider die Art und Eigenschaft eines Instruments läuft. Man wird mit dieser Erklärung vermuthlich zufrieden seyn.

(***) Ein Gedancke aber sey so schön als er wolle, so wird er seinen Wehrt verlieren, wenn er gar zu lang ausgereckt wird. Er muß kurtz gefasset seyn, wenn er gefallen, und im Gemüthe eines Zuhörers gleichsam einen Stachel hinterlassen soll. Das scharfsinnige besteht nicht in dem leeren Gethöse vieler aufeinander folgender nichts bezeichnender Klänge. Es äussert sich bloß in der wohlgefaßten Kürtze neuer, etwas besonders bemerckender, und die Sinne unvermuthet überraschender Sätze. Es äussert sich darinnen, daß man mit wenigen Worten viel, und etwas schönes, nicht aber, daß man mit vielen Worten wenig, und dabey was stumpfes und schwaches saget. Die unmäßige Wiederhohlung eines Satzes, die Durchpeitschung desselbigen durch alle vier und zwantzig Thöne, die ausschweifenden Sylbendehnungen, alles dieses ist ein albernes, ungereimtes und kaltes Gemäsche, das den Verstand imgeringsten nicht zu unterhalten fähig ist. Es gehöret folglich nicht zur Classe des scharfsinnigen. Man mercke hier wiederum, daß ich nicht von der vernünftigen Wiederhohlung eines Wortes, noch von einer regelmäßigen Sylbendehnung spreche.

(****) Angenehm, lieblich, einnehmend, reitzend, wohlklingend, aneinander hängend, kitzelnd, ermunternd, alles dieses sind Merckmahle des Wohlstimmenden. Das einthönige, leyernde, widrige, verdrießliche, ängstliche, verwirrte zeuget vom Gegentheile.

ten unſers muſicaliſchen Patriarchen, des alten Guedron, (*) des Orlandus Laſſus, (**) des jungen und alten Claudin, (***) ſahe es gewiß um unſere Muſick ſehr dürftig aus. Wir hatten keine Begriffe von der guten. Boëſſet (****) war der erſte, der uns in ſeinen Liebs- und Trinckliedern einige davon beybrachte. Nicht lange nach ihm erſchien. Le Camus (*) mit ſeinen zärtlichen Seufzern. Endlich kam Lambert, (**) und übertraf ſie alle beyde. Er führte die rührenden Thöne ein, er lehrte uns die Zeitmaſſe, und ihre Bewegung faſſen, er drückte ein jedes Wort natürlich aus.

Und zeigte, was ein Klang am rechten Ort vermag.

Aber bey ſeinem glücklichen Witz, und aller Fähigkeit, einen ſchönen Geſang zu ſetzen, hatte er nebſt der Schwachheit, daß er zu allen ſeinen Arien Veränderungen machte, ſo wenige Stärcke in der Harmonie, daß ſeine meiſten Bäſſe einem Schüler, welcher nur drey Monate die Setzkunſt geübet, heutiges Tages keine Ehre machen würden. Ueber dieſes ſiehet ſeine Muſick eine wie die andere aus. Sie iſt durchgehends in einer Forme gegoſſen, und

Ob er dem Ballard gleich nicht wenig eingebracht,
Sagt Phöbus, daß er nichts als nur ein Lied gemacht.

Künftig ein mehrers.

Zu

(*) Er machte ſich im ſechzehnten Jahrhundert durch ſeine Lieder bekandt, und wurden ſie für die ſchönſten ſeiner Zeit gehalten.

(**) Er war aus den Niederlanden, und zu ſeiner Zeit einer der berühmteſten Thonkünſtler.

(***) Der junge Claudin war ein ſtarcker Contrapunctiſt, und Capellmeiſter bey Heinrich dem Vierten.

(****) Man findet noch hin und wieder bey den Muſickbuchhändlern, als den Herren Boivin, Leclerc, und Ballard einige Ueberbleibſel ſeines Geiſtes. Er muß mit dem de Bouſſet, der lange Zeit nach ihm zu blühen angefangen, und ein Privatmenier geweſen, auch mit dem Boiſſet, der nebſt dem Lambert und dem berühmten Lully, den Grund zur pariſiſchen Oper geleget, nicht verwechſelt werden.

(*) Er that ſich gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts hervor.

(**) Dieſer Lambert war ein Schwiegervater des Lully, und muß mit dem von St. Lambert, der zum Anfange des itzigen Jahrhunderts ſeine Grundſätze zum Clavierſpielen und Einleitung zum Generalbaß in zwey beſondern Büchern, in einer deutlichen und ordentlichen Lehrart bekandt machte, nicht verwechſelt werden. Jener blühte eben in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, und drüber.

Zu dem 40. §.

Jſt die Thonart dergeſtalt beſchaffen, daß der Geſang in dem Umfange der Hauptſaite und ihrer höhern Octave eingeſchloſſen iſt: ſo heißt ſie eine ſelbſtändige oder Hauptthonart, lat. modus authenticus, primarius, principalis, dux oder dominus &c.

Jſt die Thonart dergeſtalt beſchaffen, daß der Geſang binnen dem Umfang der herrſchenden Saite einer ſelbſtändigen Thonart, und der tiefern Octave dieſer herrſchenden eingeſchloſſen iſt, aber auf der Klangſaite der ſelbſtändigen Thonart ſchlieſſet: ſo heiſſet ſie eine entlehnte, hergeleitete, abſtammende, oder Nebenthonart, lat. modus plagius oder plagalis, ſecundarius, minus principalis, comes oder ſeruus, ingleichen inuerſus. &c.

Anmerkungen.

(1) Man ſiehet, daß, da der Geſang einer entlehnten Thonart eine Quarte unter der Hauptſaite einer ſelbſtändigen Thonart ſchwebet, und doch auf dem Thone der ſelbſtändigen ſchlieſſen muß, der Unterſcheid zwiſchen beyden Thonarten auf nichts anderm, als der Höhe und Tiefe beruhet, nach dem alten Vers:

Authenti ſurſum ſcandunt, ſeruique deorſum.

(2) Bey den alten Griechen wurden dieſe Thonarten ὑπο, oder παρα genennet.

§. 41.

Man zählet insgemein ſechs ſelbſtändige Thonarten: C. D. E. F. G. und A. und benennet ſie nach gewiſſen Landſchaften in Griechenland, wo ſie entweder erfunden, oder zum wenigſten am meiſten ausgeübt ſeyn ſollen.

§. 42.

Da die Nebenthonarten von der Quinte der ſelbſtändigen entſpringen, ſo kann es ihrer gleichfals nicht mehr als ſechs geben, G. A. H. C. D. und E. In ihren Benennungen ſind ſie von den erſtern durch nichts anders, als die Particel unter, lat. ſub griech. ὑπο, unterſchieden.

§. 43.

Wir wollen dieſe zwölf Thonarten nach einander durchgehen

1. Die Hauptthonart in C heißt die ioniſche, lat. modus Ionicus oder Iaſtius.
2. Ihre Nebenthonart in G die unterioniſche, modus Hypoionicus oder Hypoiaſtius.
3. Die Hauptthonart in D heißt die doriſche, modus Dorius.
4. Ihre Nebenthonart in A die unterdoriſche, modus Hypo- oder Subdorius.
5. Die Hauptthonart in E heißt die phrygiſche, modus Phrygius.
6. Ihre Nebenthonart in H die unterphrygiſche, modus Hypophrygius.
7. Die Hauptthonart in F heißt die lydiſche, modus Lydius.
8. Ihre Nebenthonart in C die unterlydiſche, modus Hypolydius.
9. Die Hauptthonart in G heißt die mixolydiſche, modus Mixolydius.
10. Ihre Nebenthonart in D die untermixolydiſche, modus Hypomixolydius.
11. Die Hauptthonart in A heißt die aeoliſche, modus Aeolius.
12. Ihre Nebenthonart in E die unteraeoliſche, modus Hypoaeolius.

Da die ioniſche Thonart aber insgemein für die letzte gehalten wird, nach Anleitung des alten Verſes:

Dor. Phryg. cum Lydio, Mix. Aeol. Ionicusque.

ſo wollen wir uns bey folgender weitern Erklärung dieſer hierinnen vorgeſchriebenen Ordnung bedienen.

Anmer-

Anmerckungen.

(1) Da die selbſtändigen Thonarten allezeit auf die ungeraden Zahlen, 1. 3. 5. 7. 9. und 11. die entlehnten aber auf die geraden Zahlen, 2. 4. 6. 8. 10. und 12 fallen, wenn man ſie nach vorhergehender Vorſtellung, ohne Abſicht auf ihren Unterſcheid, hintereinander betrachtet: ſo werden die erſtern deswegen modi impares, die ungeraden Thonarten, und die andern modi pares, gerade Thonarten genennet, nach dem alten Vers:

Authentus numerus dabit *impar*, *par*que *plagalis*.

(2) Heutiges Tages läſſet man insgemein die alten griechiſchen Benennungen fahren, und ſaget ſchlechtweg: der *D* Thon, der *E* Thon, u. ſ. w.

(3) Wenn ein Geſang einen ungewöhnlichen Schluß hat, und nicht auf der gehörigen Klangſaite endiget, ſo bekommt die Thonart den Beynamen einer abweichenden oder anomaliſchen modus irregularis, oder anomalicus.

(4) Wenn ein Geſang die Schrancken der Octave überſchreitet, ſo wird die Thonart eine übermäßige, modus excedens, genennet.

(5) Wenn ein Geſang nicht die Octave erreichet, ſo heiſſet die Thonart unvollkommen, oder unvollſtändig, modus imperfectus oder incompletus.

(6) Wenn eine ſelbſtändige und entlehnte Thonart zuſammen verbunden wird, der Geſang mag im Umfang der anderthalben Octave bleiben, oder dieſelbe überſchreiten: ſo heiſſet daſſelbe eine vermiſchte Thonart, modus mixtus. Auf dieſe Weiſe bedienet man ſich heutiges Tages in der catholiſchen Figuralmuſick der alten Thonarten, um ſich keinem ſchulfüchſiſchen Zwange zu unterwerfen; und aus dieſer Urſache brauchet man nicht einmahl auf die plagaliſchen Thöne Acht zu haben; es iſt genung, daß man die authentiſchen kennet.

Erſter Artickel.

Von der doriſchen und unterdoriſchen Thonart. Die Saiten der doriſchen Thonart folgen in nachgeſetzter natürlichen Ordnung aufeinander: d e f g a h c d. Ihre beyden halben Thöne hat ſie in der andern und ſechſten Stuffe, wie man aus folgender Vorſtellung ſehen kann:

	d e.	E F.	f g.	g a.	a h.	H C.	c d.
Stuffen.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.

Von proteſtantiſchen Geſängen gehören hieher: Vater unſer im Himmelreich. Auf meinen lieben GOtt. Wir glauben all an einen GOtt, Chriſt lag in Todesbanden, u. a. m. Was dawider in einigen Liedern einzuwenden iſt, wird in den Anmerckungen beygebracht werden. Auf der künftigen Kupfertafel wird man dieſe und die übrigen Thonarten durch allerhand Arten fremder Exempel deutlicher machen.

Die Saiten der unterdoriſchen Thonart folgen in nachgeſetzter natürlichen Ordnung aufeinander: a h c d e f g a. Weder bey dieſer, noch bey den übrigen entlehnten Thonarten brauchet man auf den Sitz der halben Thöne beſonders Acht zu haben, weil man ſich keine hergeleitete Thonart einbilden kann, ohne dabey zugleich auf diejenige, von der ſie hergeleitet iſt, zu gedencken, und der Unterſcheid zwiſchen beyden, als anverwandten Thonarten, (modis correlatus) wie wir oben geſagt, nichts anders als den zwiſchenraum einer Quarte im Herabſteigen zum Grunde hat. Man kann ſich dieſes folgendermaſſen vorſtellen:

Die ſelbſtändige	d Octave.	Die entlehnte	a die Octave.
in ihrem Umfang,	a herrſchende.	in ihrem Umfang	d Hauptſaite.
oder ambitu.	d Hauptſaite.	oder ambitu.	a tiefe Octave der herrſchenden.

Ueber acht Tage wird die vierte Kupfertafel folgen.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Haudoud Sprengerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritische Musicus an der Spree.

Siebzehntes Stück.

BERLIN,

Dienstags, den 24. Junius 1749.

Fortsetzung des Grandvallischen Versuchs über den guten Geschmack.

Doch dürfte das zu einfältige noch eher, als das zu gekünstelte und weithergeholte, welches viele mit Gewalt in ihre Sätze hinein zwingen, zu dulden seyn. Es ist damit wie mit stärcken wohlriechenden Sachen beschaffen, welche misfallen, anstatt daß sie vergnügen. Wir können eine Tuberose nicht eine Viertelstunde lang in den Winckeln unsrer Zimmer leyden, und tragen uns alle Tage mit Sträussern von Jesmin und Veilchen. Diese Sprache der Unmäßigkeit könnte man gar vielen welschen Componisten zur Last legen, und mögten folgende Verse mit einiger Veränderung gar füglich auf sie gedeutet werden:

(*) Die Gänge der Natur sind ihnen unbekannt.
Die Schrancken der Vernunft thun ihrem Witz kein Gnüge;
Durch die bey jedem Bild zu übertriebnen Züge
Verstellet ihre Hand sehr oft den schönsten Riß,
Mit Farben überhäufft, im Wählen ungewiß.

Folglich kann man aller blinden Bewunderung ungeachtet, die gewisse Leute für sie haben, einem sehr grossen Kenner gar wohl nachruffen:

(*) Siehe den Tartufe des Herrn Moliere. Act. I. Sc. 5.

(**) Weg mit der stoltzen Brut, die Welschland ausgehecket,
Und deren närrschen Witz fast jeder Thon entdecket,
Die, da sie die Vernunft nicht bey den Händen hält,
Sich bald auf Steltzen dehnt, und bald auf Krücken fällt.

Solche ausschweiffende Ueberschreitungen können uns von dem Wehrt und der Nothwendigkeit des guten Geschmackes überführen. Ich habe sagen hören, daß unter allen Eigenschaften eines Thonkünstlers die Lebhaftigkeit die geringste und bequemste; die Wissenschaft die theuerste und beschwerlichste; eine richtige Beurtheilungskraft die gründlichste und nützlichste, und der gute Geschmack die seltenste und vortreflichste ist.

Man hat etwas singbares, natürliches, und insbesondere etwas recht ausdrückendes vonnöthen. Der Witz muß seine Freyheit haben, er muß uns Einfälle verschaffen, aber niemahls das wahre verlassen. Sonst zischet man ihn aus, er mag so fruchtbar seyn als er will. Wie es leichter ist, viel, als richtig zu sprechen: so ist es auch leichter, viel, als gut zu arbeiten.

Jedoch muß man allen Leuten Recht wiederfahren lassen. Laßt uns gestehen, daß es gar viele liebenswürdige welsche Thonkünstler giebt, die mit der Wissenschaft, (die sie, überhaupt zu reden, in höherem Grade, als wir, inne haben, ***) das singbare und natürliche zu verbinden wissen. Unter andern finden sich einige, die gar annehmliche Symphonien gemacht. Ich stehe beständig auf der Hut, um etwas von ihrer Musick aufzutreiben. Ich suche sie mit Eifer auf, und stäubre sie mit Begierde durch.

Es regt mich und ergetzt das was sie schön geschrieben,
Doch ihre Grillen mag der seichte Pöbel lieben.

Ich gestehe dieses öffentlich, um zu erweisen, daß ich ihre Musick so wenig geringschätze, daß ich vielmehr allenthalben das schöne aufsuche, es komme her, wo es wolle, und daß ich nichts höher schätze, als die guten Componisten in Italien; Nur Schade, daß ihre Anzahl so gar selten ist. Wir kehren wieder zu unserm Vorhaben. Laßt uns alle Ausschweiffung hassen, und uns eine Gewohnheit, ja ein Verdienst daraus machen, vor allem, was auf einer Seite austritt, und zuviel hat, ohne Ausnahme Verachtung und Abscheu zu haben. Laßt uns selbst denjenigen Ausdruck hassen, der, so geschickt er zu einem Character ist, doch das Maas der Stärcke, das ihm zukömmt, überschreitet. Es hält gar schwer, die Geschicklichkeit zu erlangen, daß man das natürliche nicht übertreibet. Es ist nicht so leicht, als man glaubt, dasselbe auszudrücken. Wie viele Kunst gehöret dazu, daß man auf der Spur bleibt? Wie viel

(**) Aus dem Gedichte eines Ungenannten auf die Musick.

(***) Dieses verdient eine besondere Untersuchung.

viel Zeit, Regeln, Aufmerckſamkeit und Arbeit wird nicht erfodert, ſo zu ſingen, als man ſpricht? In der Muſick ſowohl, als allen übrigen Künſten, haben wir den Zwang zu vermeiden. Wer wird den ſonſt ſo unvergleichen Taſſo an demjenigen Orte bewundern, wo er von den Schwerdtern zweyer Kämpfer ſpricht: Sie flammen wie der Blitz; ſie machen ein Lärmen wie der Donner, und ſchlagen zu wie ein Wetterſtrahl.

Hat uns nun ein den kleinen Regeln gemäſſes Lied zu gefallen, angefangen, haben wir bey genauerer Unterſuchung deſſelben nach den drey groſſen Regeln, und insbeſondere nach der vom wahren Verhältniß, befunden, daß unſre Empfindung mit den Regeln übereinſtimmet: ſo können wir nach dieſer Probe geruhig ſeyn, und dem Liede ſeine Schätzbarkeit zugeſtehen. Wollen wir ein Lied, worinnen wider die groſſen Regeln verſtoſſen iſt? Hier haben wir eines. Alle Ehrfurcht, die ich für den berühmten Verfertiger deſſelben hege, verhindert mich nicht, es anzuführen. Dieſer Auctor hat ſo viel andere gleichſam göttliche Stellen, wenn es mir alſo zu reden, erlaubt iſt, daß ſein Name dadurch im geringſten nicht beflecket werden wird. Dieſes Lied befindet ſich in der andern Handlung der Oper Phäeton, (*) und iſt der Anfang: Que l'incertitude, &c.

Es ſchmeichelt dem Gehöre, es iſt melodiſch. Iſt es ausdrückend? Nein. Libie beklagt ſich über die Ungewißheit ihres Glückes. Wie beklagt ſie ſich? In aufgeweckten Thönen, in einer muntern Bewegung. Dieſes zeuget, daß die gröſten Leute nicht unfehlbar ſind.

Uebrigens, ob man ſich nicht gleich durch den Namen eines Componiſten einnehmen laſſen muß: ſo kann doch der gute oder üble Ruf, worinnen er ſtehet, unſer ſchon abgefaßtes Urtheil einiger maſſen ſichern. Man kann wohl ſagen: Mein Hertz, meine Ohren, alle Regeln vereinen ſich, mich zu überreden, daß dieſe Arie anmuthig iſt. Es hat ſie Lulli gemacht; neue Probe von der Richtigkeit meines Geſchmacks. Jene Arie ergetzt und rührt mich nicht; es iſt weder Anmuth, noch Ausdruck darinnen. Es hat ſie Ch = = (**) gemacht, ich glaube, ſie taugt nichts. So liegts am Tage, daß, ſo leicht der Name eines Componiſten, bevor wir urtheilen, uns zu einem

(*) Die Poeſie zu dieſem Singeſpiel iſt vom Quinault, die Muſick vom Lully. Es iſt daſſelbe im Jahr 1683. zum erſtenmahle aufgeführet worden.

(**) Vermuthlich Charpentier, der die Oper Medee, wozu Thomas Corneille die Poeſie gemacht, 1694. aufführen laſſen. Er hat mit Kirchenſachen mehr Glück gehabt. Der noch vielleicht itzo lebende berühmte Muſettenſpieler, Charpentier, dem auch die Feinde dieſes Inſtruments ihren Beyfall nicht verſagen können, muß mit ihm nicht vermiſchet werden.

Irthum verleiten kann, derſelbe uns alsdenn vortreflich zu ſtatten kömmt, und uns in unſerer Meinung beveſtiget, wenn wir geurtheilet haben.

Künftig weiter.

Zum erſten Artickel.

Zur unterdoriſchen Thonart gehören unter andern folgende Geſänge: Was mein GOtt will, das geſchch allzeit. Helft mir Gottes Güte preiſen. Von GOtt will ich nicht laſſen, u. a. m.(*)

Andrer Artickel.

Von der phrygiſchen und unterphrygiſchen Thonart.

Die Saiten der phrygiſchen Thonart folgen in nachgeſetzter natürlichen Ordnung aufeinander e f g a h c d e. Ihre beyden halben Thöne fallen auf die erſte und fünfte Stufe, wie man aus folgender Vorſtellung ſehen kann:

E F. f g. g a. a h. H C. c d. d e.

Stuffen. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Hieher gehören folgende Geſänge: Ach HErr, mich armen Sünder. Ach GOtt, vom Himmel ſieh darein, u. a. m.

Die Saiten den unterphrygiſchen Thonart ſind: h c d e f g a h. Aus ſelbiger ſind geſetzt: Mitten wir im Leben ſind. Erbarm dich mein, o HErre GOtt, u. a. m.

In der Art, wie dieſe beyden Thöne, beſonders am Ende, in der Harmonie gehandhabet werden müſſen, kommen ſie dem A moll ſehr ähnlich, wie man auf der fünften Kupfertafel ſehen wird. Der Umfang

der phrygiſchen Thonart iſt { e Octave. h herrſchende. e Hauptſaite.

der unterphrygiſchen iſt { h herrſchende. e Hauptſaite. h tiefe Octave der herrſchenden.

Dritter Artickel.

Von der lydiſchen und unterlydiſchen Thonart.

Die Saiten der lydiſchen Thonart folgen in nachgeſetzter natüelichen Ordnung aufeinander f g a h c d e f. Ihre beyden halben Thöne fallen auf die vierte und ſiebente Stuffe,

f g. g a. a h. H C. c d. d e. E F.

Stuffen. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Die

(*) Wir folgen in der Wahl der Geſänge durchgehends dem Herrn Walther.

Die Saiten der unterlydiſchen Thonart ſind c d e f g a h c. Beyde Thöne nach ihrem Umfang können folgendermaſſen vorgeſtellet werden:

Umfang des lydiſchen Thones. { f Octave. / c herrſchende. / f Hauptſaite. }

Umfang des unterlydiſchen Thones. { c herrſchende. / f Hauptſaite. / c tiefe Octave der herrſchenden. }

Da das in dieſen Thönen befindliche h vor ungefähr zweyhundert Jahren in ein b verwandelt, und dadurch der lydiſche Thon zu einer verſetzten ioniſchen, und der unterlydiſche zu einem verſetzten unterioniſchen geworden: (ſiehe die 1. Anmerck.) ſo iſt dadurch die eigentliche alte Thonart in F verlohren gegangen, und findet man, zum wenigſten bey Proteſtanten, keine Kirchenlieder mehr, die aus ſelbiger geſetzt wären. Von catholiſchen Geſängen rechnet der Herr Prior Spieß zur unterlydiſchen Gattung unter andern die beyden folgenden: Pater ſuperni luminis. Fortem virili pectore, deren Melodie man in den ſogenannten Antiphonariis der römiſchen Kirche nachſchlagen muß. Auf der fünften Kupfertafel werden dieſe Thöne durch freye Exempel erläutert werden.

Vierter Artickel.

Von der mirolydiſchen und untermirolydiſchen Thonart.

Mirolydiſch, aus dem griechiſchen μιξολύδιος heißt vermiſcht lydiſch. Die Saiten der mirolydiſchen Thonart folgen in nachgeſetzter natürlichen Ordnung aufeinander g a h c d e f g. Ihre beyden halben Thöne fallen auf die dritte und ſechſte Stuffe, wie man ſehen kan:

g a. a h. H C. c d. d e. E F. f g.

Stuffen. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Die Saiten der untermirolydiſchen (oder vermiſchten unterlydiſchen) Thonart ſind: d e f g a h c d. Beyde Thöne ſtellet man folgendergeſtalt vor:

Umfang des ſelbſtändigen { g Octave. / d herrſchende. / g Hauptſaite. }

Umfang des entlehnten { d herrſchende. / g Hauptſaite. / d tiefe Octave der herrſchenden }

Auch in dieſen Thönen iſt man durch die Einſchaltung des Fis von ihrem eigentlichen Gebrauch, insbeſondere in der proteſtantiſchen Kirche, abgewichen, und ſind entweder daraus verſetzte ioniſche und unterioniſche, oder ver-

dorbene mirolydiſche, und untermirolydiſche Thöne, modi corrupti, geworden. Man rechnet ſonſten mit einigem Zweifel folgende Lieder hieher: Ach wir armen Sünder, unſre Miſſethat. GOtt ſey gelobet und gebenedeyet. Gelobet ſeyſt du JEſu Chriſt. O lux beata trinitas. Veni ſancte ſpiritus, u. a. m. Siehe andere Exempel auf der fünften Kupfertafel.

Fünfter Artickel.

Von der aeoliſchen und unteraeoliſchen Thonart.

Die Saiten der aeoliſchen Thonart folgen in nachgeſetzter natürlichen Ordnung aufeinander: a h c d e f g a. Ihre beyden halben Thöne fallen auf die andere und fünfte Stuffe.

a h. H C. c d. d e. E F. f g. g a.

Stuffen. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Dieſe Thonart kömmt mit unſerm A moll im Herabſteigen vollkommen überein. Man rechnet folgende Lieder hieher: Ich ruf zu dir, HErr JEſu Chriſt. Erhalt uns, HErr, bey deinem Wort, u. a. m.

Die Saiten der unteraeoliſchen Thonart ſind: e f g a h c d e. Es gehören hieher folgende Kirchengeſange: Allein zu dir, HErr JEſu Chriſt. Wo GOtt der HErr nicht bey uns wohnt, u. a. m. Die Vorſtellung dieſer beyden Thonarten nach ihrem Umfang iſt folgende:

Die aeoliſche	a Octave.	Die unter-aeoliſche.	e herrſchende.
	e herrſchende.		a Hauptſaite.
	a Hauptſaite.		e tiefe Octave der herrſchenden.

Sechſter Artickel.

Von der ioniſchen und unterioniſchen Thonart.

Die Saiten der ioniſchen Thonart folgen in nachgeſetzter natürlichen Ordnung aufeinander: c d e f g a h c. Ihre beyden halben Thöne fallen auf die dritte und ſiebente Stuffe.

c d. d e. E F. f g. g a. a h. H C.

Stuffen. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Dieſe Thonart kömmt mit unſerer heutigen harten Thonart in allen Thönen überein. Man rechnet folgende Lieder hieher: Ein veſte Burg iſt unſer GOtt. Vom Himmel hoch da komm ich her. GOtt der Vater wohn uns bey, u. a. m.

Die

Die Saiten der unterionischen Thonart sind g a h c d e f g. und finden sich selbige in folgenden Kirchenliedern: Nun freut euch lieben Christen gemein. Nun lob mein Seel den HErren. Aus tiefer Noth schrey ich zu dir, u. a. m. Beyde Thöne stellet man folgendergestalt vor.

Umfang des ionischen.	c Octave.	Umfang des unterionischen.	g herrschende.
	g herrschende.		c Hauptsaite.
	c Hauptsaite.		g tiefe Octave der herrschenden.

Anmerckungen.

(1) Wenn eine Thonart zur Bequemlichkeit der Sänger, etliche Stuffen höher oder tiefer genommen wird, ohne den Verhältnissen der Intervallen Abbruch zu thun: so wird sie eine versetzte oder erdichtete Thonart, modus transpositus oder fictus genennet. Z. E. Wenn die Stuffen der aeolischen Thonart von dem Thone g an, in folgender ähnlichen Ordnung, abgezählet werden: g a b c d es f g. so heißt diese Thonart in g eine versetzte oder erdichtete aeolische Thonart in g. Wiederum, wenn die Stuffen der mixolydischen Thonart g a h c d e f g in gleichmäßiger Ordnung von a an folgender gestalt abgezählet werden: a h cis d e fis g a. so heißt diese Thonart eine erdichtete oder versetzte mixolydische Thonart in a, und so weiter. Da wir unterschiedne protestantische Lieder unter Thöne gebracht haben, worinn sie nicht gesungen werden: so wird man itzo mercken, daß wir bloß auf die natürlichen Klänge, woraus sie eigentlich bestehen, und deren Umfang gesehen haben. Die Thöne also, worinn sie gesungen werden, sind nichts anders als versetzte Thöne.

(2) Ohngeachtet diese alte Thonarten nur aus lauter natürlichen Intervallen bestehen, und sich kein durch ein Versetzungszeichen verändertes in ihrem Umfang befindet: so können doch die Zwischenthöne, nicht sowohl wegen des Wohlklangs in der Melodie, als wegen der Richtigkeit in der Harmonie, nicht davon ausgeschlossen werden, wofern man sich keinem Zwang unterwerfen will. So kann z. E. das cis und b in der dorischen und unterdorischen Thonart, da wo es nöthig ist, Platz finden: so wird ferner das gis in der phrygischen und unterphrygischen Thonart, in gewissen Vorfällen, erfodert, u. s. w. anderer Zwischenthöne, oder Kreutze und Been, die hin und wieder bey den Thonwechselungen entstehen können, zu geschweigen.

(3) Den

(3) Den vorher erklärten Thönen fügen einige noch folgende zwey unächte, (spurios, nothos oder illegitimos, hinzu, den überaeolischen, hyperaeolium, und den überphrygischen, hyperphrygium.

Der überaeolische besteht aus der Octave h c d e f g a h.

Der überphrygische, als ein Nebenthon des vorigen, besteht aus der Octave f g a h c d e f.

Weil aber das f in dem ersten Thone eine falsche Quinte gegen die Hauptsaite macht, und folglich keine herrschende darinnen vorhanden ist; in dem andern Thone aber diese falsche Quinte durch die Umkehrung zu einer übermäßigen Quarte wird; so sind diese beyde Thonarten beständig verworfen worden. Es haben zwar einige in den Gedancken gestanden, ob könnte ihnen auf folgende Art geholfen werden. Man sollte nemlich in der überaeolischen ein fis an statt des f nehmen; oder mit Beybehaltung des f, die Hauptsaite h in ein b verwandeln, folgendergestalt: h c d e fis g a h, oder b c d e f g a b. Man siehet aber leicht, daß dadurch keine neue Thonarten zum Vorschein kommen, sondern im ersten Fall, wo sich die halben Thöne in der ersten und fünften Stuffe finden, eine versetzte phrygische und im andern Fall, wo sich die halben Thöne in der vierten und siebenten Stuffe finden, eine versetzte lydische Thonart entstehet. Die Nebenthonarten von beyden müssen folglich ebenfals eine versetzte unterphrygische, und versetzte unterlydische seyn.

(4) Da sich in einigen Thonarten, z E. in der mixolydischen und untertonischen, in der aeolischen und unterdorischen, ꝛc. die Lage der halben Thöne in eben denjenigen Stuffen findet: so muß man, um einen Thon von dem andern zu unterscheiden, allezeit auf die Schlußnote sehen.

Im vorigen Blatte pag. 132. beliebe man correlatiuis anstatt correlatus zu lesen.

Einiger unvermeidlichen Hindernisse wegen, kann die vierte Tafel nicht eher, als über acht Tage, geliefert werden, welches man gütigst zu entschuldigen, bittet.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzet, und sind in der Haude- und Spenerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritiſche Muſicus an der Spree.

Achtzehntes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 1. Julius 1749.

Ich werde auf heute die Grandvalliſchen Gedancken über den guten Geſchmack ausſetzen, um folgendem Gedicht einer geſchickten Feder, über die Regeln in den Wiſſenſchaften zum Vergnügen und beſonders der Dicht und Thonkunſt Platz zu machen.

Der du, für dich, und uns, der Töne Kräfte kennſt,
Der Kunſt und der Natur ihr wahres Amt ernennſt,
Maß, Gleichheit, Ordnung, Werth im Reich der Schalle lehreſt
Deuckſt, wo man ſonſt nur fühlt, und mit der Seele höreſt,
Dein Ohr nicht kützeln läßt, wenn du nicht weiſt, warum?
Dem ſchwore Schönheit nur Luſt dringt, und Meiſtern Ruhm,
Freund, ſprich, ſoll die Muſick nicht alle Welt ergötzen?
Soll ſies? Was darf man ſie nach ſtrengen Regeln ſchätzen?

Die grübelnde Vernunft dringt ſich in alles ein,
Und will, wo ſie nicht herrſcht, doch nicht entbehret ſeyn.
Ihr flucht der Orthodox; denn ſie will ſeinem Glauben,
Der blinde Folger heiſcht, den alten Beyfall rauben.
Und mich erzürnt ſie oft, wenn ſie der Schul entwicht,
Und ſpitzgem Tadel hold in unſre Luſt ſich miſcht.
Gebietriſch ſchreibt ſie vor, was unſern Sinnen tauge,
Macht ſich zum Ohr des Ohrs, und wird des Auges Auge.
Dort ſteigt ſie allzuhoch, hier allzutief herab.
Der Ephär nie treu, die GOtt ihr zu erleuchten gab.

Die iſt des Menſchen Hertz, wo ſich bey Irrthums Schatten,
Nach innerlichem Krieg, mit Laſtern Laſter gatten,
Wo neues Ungeheur ein jeder Tag erlebt,
Und nach dem leeren Thron ein Schwarm Rebellen ſtrebt.
Hier laß, Vernunft, dein Licht uns unſre Feind erblicken,
Hier herrſche ſonder Ziel, hier herrſch uns zu beglücken.
Hier findet Tadel, Rath, Geſetz, und Straffe ſtatt.
Doch ſo ein kleines Reich macht deinen Stolz nicht ſatt.
Du ſtiehſt, auf Abentheur, ins Elend, zu den Sternen,
Und bauſt ein ſtoltzes Reich in unermeßnen Fernen,
Spähſt der Planeten Lauf, Zeit, Gröſſ und Ordnung aus,
Regierſt die ganze Welt, und nicht dein eignes Haus.
Und ſteigſt ſie dann und wann, voll Schwindel aus den Höhen,
Zufrieden mit ſich ſelbſt, wie hoch ſie ſtieg, zu ſehen,
So kömmt ſie, ſtatt ins Hertz, in einen Criticus,
Der, was die Sinnen reitzt, methodiſch muſtern muß,
Und treibt durch Regeln, Grund, Kunſtwörter, Lehrgebäude,
Aus Luſt die Quinteſſenz, rectificiret die Freude;
Und, ſchafft wo ihr Geſchwätz am ſchärfſten überführt,
Daß viel nur halb ergötzt, und vieles gar nicht rührt.
Das Fühlen wird verlernt, und nach erkieſten Gründen
Lernt auch ein Schüler ſchon des Meiſters Fehler finden,
Und hält, was Körner hat, für ausgedroſchnes Stroh;
Denn Eckel macht nicht ſatt, und Eigenſinn nicht froh.
Iſt der Vergnügen Reich nicht klein genug umſchränket,
Daß unſer eckler Witz auf engre Marchen denket?
Treibt denn der Baum der Luſt Holtz ſo in Ueberfluß,
Daß man gewaltſam ihm die Aeſte rauben muß?
Iſt unſre Freud ein Feur, das ſich zu reichlich nähret,
Das uns, ſchwächt man es nicht, anſtatt erwärmt, verzehret?
Iſt das, was uns gefällt, denn lauter ſtarcker Wein,
Den man erſt wäſſern muß, wenn er ſoll heilſam ſeyn?
O nein! denn gleich entfernt vom Geitz und vom Verſchwenden,
Floß, was du gabſt, Natur, uns ſparſam klugen Händen.
Was einen Bauer reitzt, macht keine Regel ſchlecht,
Denn in ihm würckt dein Trieb noch unverfälſchlich ächt.
Und wenn die kühne Kunſt zum höchſten Gipfel flieget,
So ſchwebt ſie viel zu hoch, daß ihn ihr Reitz vergnüget.
So wie des Weingeiſts Gluth, weil er zu reinlich brennt,
Kein dichtes Holtz entflammt, noch ſeine Theile trennt.

Freund! wundre dich nur nicht, daß einſt des Orpheus Saiten
Die Tyger zahm gemacht, und lebten Bäume ſchreiten,
Das iſt: ein wildes Volck, den Thieren untermengt,
Hat, wenn er ſpielte, ſich erſtaunt um ihn gedrengt.
Sein ungekützelt Ohr fühlt ſüſſe Zauberreyen;
Ihn lehrt die Macht der Kunſt die Macht der Götter ſcheuen,

Und was der Wandermann lobt, rathet, und befiehlt,
Hat bey den rauheſten den Reitz, mit dem er ſpielt.
Die Menſchlichkeit erwacht. Der Tugend ſanftes Feuer
Erhitzt die leere Bruſt, und wird die Frucht der Leyer.
Der Wald ſieht ſich verſchmäht, man ſammelt ſich zu Hauff,
Man herrſcht, man dient, man liebt, und bauet Flecken auf.
So wirkt ein Leyermann, und GOtt weiß was für einer!
Den Grund zum gröſten Staat, und macht die Bürger feiner.
Doch wars ein Wunder? Nein. Dem unverwehnten Ohr,
Das noch nichts ſchöners kennt, kömmt alles göttlich vor.
Jetzt aber . . wehle ſelbſt, nim Haſſen oder Grauen,
Und ſprich, ihr edler Stoltz, wird er ſich ſo viel trauen?
Er beſſre, wenn er kann, das ungeſchliffne Land.
Dem Juncker und dem Baur fehlt noch gleich viel Verſtand.
Er geh, ſind ſie es werth, und lehr mit Opernthönen,
Was ſich nicht lehren läßt, den, ohne Murren fröhnen,
Und jenen, ohne Stoltz, ein Bauerkönig ſeyn.
Der Prieſter räumt ihm gern darzu die Kirchen ein.
Doch er wird jehnmahl eh die Karpfen in den Teichen,
Als ihren dummen Baur und Bauerherrn erweichen.
Nicht, weil er ſchlecht geſpielt, weil er kein Orpheus iſt,
Deß Kunſt die Billigkeit aus ſeinen Zeiten ſchließt;
Nein, weil jetzt (güldne Zeit!) der Pöbel auf den Straſſen
Ein eckler Ohr beſitzt, als Kenner ſonſt beſaſſen.
Erſt drengt er durch die Wach ſich toll ins Opernhaus,
Urtheilt erbärmlich dann, und ſtrömt in Tadel aus.
Die Wendung war zu alt, die kam zu oftmals wieder,
Hier ſtieg er allzuhoch, hier fiel er plötzlich nieder;
Der Einfall war dem Ohr zu unerwartet da,
Und jener taugte nichts, weil man zuvor ihn ſah;
Bald wird das Traurige zum Heulen wüſter Thöne,
Bald iſt die Sprach des Leids zu ausgekünſtelt ſchöne;
Dem iſt das Fröhliche zu ſchreckend poſſenhaft,
Und jenem eben das ein Gradlied ohne Kraft;
Das iſt zu ſchwer geſetzt, und das für alle Kehlen;
Und manchem ſcheint es gar ein Fehler, nie zu fehlen;
Das Wort heißt zu gedehnt, und das nicht gnug geſchleift;
Die Loge weint gerührt, wo jene ziſcht und pfeift.
Wo kömmt die Frechheit her, ſo unbeſtimmt zu richten?
Wer lehrt den gröbſten Geiſt die Fehler ſehn und dichten?
Iſt nicht, uneins mit ſich, ein Thor des andern Feind?
Was? fühlt ein Künſtler nur ſie all auf ſich vereint?
Iſt nicht der Grund, weil ſie erſchlichne Regeln wiſſen.
Und, auf gut Glück, darnach, vom Stock zum Winckel ſchlieſſen?
Er iſts. Nun tadle mich, daß ich die Regeln ſchmäh,
Und mehr auf das Gefühl, als ihr Geſchwätze ſeh.

Die Schweſter der Muſick hat mit ihr gleiches Glück,
Critiken ohne Zahl, und wenig Meiſterſtücke:
Seitdem der Philoſoph auf dem Parnaſſe ſtreift,
Und Regeln abſtrahirt, und die mit Schlüſſen ſteift.
Der Schüler hat gehört, man müſſe flieſſend dichten
Was braucht ein Schüler mehr, des Schweizers Lied zu richten?
Grob, lohenſteiniſch, ſchwer, giebt ſeinen Worten Wucht.
Die Menge lobt den Wahn; das iſt des Wahnes Frucht.
Ja ſeine Tyrannen hat leichte Beſſerungen,
Nach langem Widerſtand, ihm endlich abgedrungen.
Und berſten möcht ich oft, wenn tadelndes Geſchmeiß,
Das kaum mit Müh und Noth die drey Einheiten weiß,
Den Plaut und Molier zu überſehen glaubet,
Das iſt: dem Hercules im Schlaf die Keule raubet,
Und brächt ihm gern damit ſo Schimpf als Wunden an,
Nur Schade! daß kein Zwerg ſie mächtig führen kann.
Kunſtrichter müſſen denn der Dummheit Blöſſe decken,
Und ein gelehrt Citat macht Zierden ſelbſt zu Flecken.
Ach arme Poeſie! anſtatt Begeiſterung.
Und Göttern in der Bruſt, ſind Regeln jetzt genung.
Nach einen Bodmer nur, ſo werden ſchöne Grillen
Der jungen Dichter Hirn, ſtatt Geiſt und Feuer, füllen.
Sein Affe ſchneidert ſchon ein ontologiſch Kleid,
Dem zärtlichem Geſchmack zur Maſcaradenzeit.
Sein critiſch Lämpchen hat die Sonne jüngſt erhellet,
Und Klopſtock ward durch ihn, wo er ſchon ſtand, geſtellet.

Thonarten, Intervall, Accorde, Diſſonanz,
Manieren, Clauſeln, Tact, Strich, Contrepunct und Schwanz,
Mit hundert Wörtern mehr, die tauſend nicht verſtehen,
Worauf ſich tauſend doch pedantiſch albern blehen,
Freund! ſey ſo gut, verbräm mein allzudeutſch Gedicht,
Damit man auch von mir als einem Kenner ſpricht.
Doch nein . . Es möchte mich ein Pfau zu rupfen faſſen.
Wobey ich nichts gedacht mag ich nichts dencken laſſen.
Zwar durch Beſcheidenheit fliegt man nicht Himmel an.
Dem Mägdchen ſteht die Scham, und Prahlerey dem Mann.
Die Regeln ſind darzu, daß wir nicht dürfen ſchweigen,
Wenn Meiſter emſig ſind, und ſich in Thaten zeigen.
Wer hat ſo müſſge Zeit, und ſitzet mühſam ſtill,
Daß er erſt alles lern, wovon er reden will?
Ein Weiſer braucht den Mund zum Richten und am Tiſche.
Wer ſchweigt, iſt dumm. Drum ſind das dümmſte Vieh die Fiſche.
Bey einem Glaſe Wein kommt manches auf die Bahn.
Da heiſt es: rede hier, daß man dich ſehen kann.
Und reden kann man ja. Von Setzen, Dichten, Mahlen,
Lehrt auch das kleinſte Buch, wo nichts verſtehn, doch prahlen.

Der

Der Schwätzer hat den Ruhm. Dem Meiſter bleibt die Müh.

Das iſt der Regeln Schuld, und darum tadl' ich ſie.
Doch meynet man vielleicht, daß ſie den Meiſtern nützen?
Man irrt. Das hieß die Welt mit Elephanten ſtützen.
Hebt ſich ein Adler nicht von ſelbſt der Sonne zu?
Sein ungelernter Flug erhält ſich ohne Ruh.
Der Sperling ſteigt ihm nach, ſo weit die Dächer gehen,
Ihm auf der Feuereß wenns hoch kommt, nachzuſehen.
Ein Geiſt, den die Natur zum Muſtergeiſt beſchleß,
Iſt, was er iſt, durch ſich, wird ohne Regeln groß.
Er geht, ſo kühn er geht, auch ohne Weiſer, ſicher.
Er ſchöpft aus ſich ſelbſt. Er iſt ſich Schul und Bücher.
Was ihn bewegt, bewegt, was ihm gefällt, gefällt.
Sein glücklicher Geſchmack iſt der Geſchmack der Welt.
Wer faſſet ſeinen Werth? Er ſelbſt nur kann ihn faſſen.
Sein Ruhm und Tadel bleibt ihm ſelber überlaſſen.
Fehlt einſt der Menſch in ihm, ſind doch die Fehler ſchön.
Nur ſeine Stärcke macht, daß wir die Schwäche ſehn.
So kann der Aſtronom die fernen Sonnenflecken,
Durch Hülf des Sonnenlichts, und anders nicht, entdecken.
Nachahmen wird er nicht; weil eines Rieſen Schritt,
Sich ſelbſtgelaſſen, nie in Kindertappen tritt.
Nun ſaget nur, was dem die knechtiſche Regel nützet,
Die, wenn ſie veſt ſich ſtützt, ſich auf ſein Beyſpiel ſtützet?
Vielleicht, daß Feur und Geiſt durch ſie erſticket wird.
Denn mancher hat aus Furcht, zu irren, ſich verirrt.
Wo er ſchon Vorſicht braucht, verliert er ſeinen Adel,
Er ſinget ſonder Neid, und darum ohne Tadel.

Doch jedes Hundertjahr, vielleicht auch ſeltner noch
Kommt ſo ein Geiſt empor, und wird der Schwächern Joch.
Muß man, wenn man ſich ſchwingt, ſtets Adlermäßig ſchwingen?
Soll nur die Nachtigall in unſern Wäldern ſingen?
Der nebelhafte Stern muß auch am Himmel ſtehn.
Bey vieler Sonnenglut würd unſre Welt vergehn.
Drum wird dem Mittelgeiſt vielleicht die Regel nützen?
Die Seul war dort zur Zier, und hier iſt ſie zum ſtützen;
Doch, Freund belehre mich wie den Apollo nennt,
Wenn er die Thöne gleich als ſeine Finger kennt,
Beſäß ſein ſchwerer Geiſt Euclideen und Carteſen,
Und Eulern könnt er gar, wie ich Talandern, leſen,
Allein, er wagte nichts, allein er dächte nie,
Den Führern allzutreu, und folgte wie das Vieh,
Und teuſchte nur das Ohr mit künſtlichem Geklimper;
Wie nennt Apollo den? Wanns hoch kommt: einen Stümper.
Auch Dichter kenn ich gnug, die nur die Regel macht.
Wer dieſem Gott nicht dient, iſt ihnen in der Acht.

Wagt ſich ihr netter Geiſt in Molierens Sphäre.
So komt kein Monolog, kein freyer Knecht die Quere.
Geſetzt, er machte gleich die Augen Thränen voll,
Wo man nach Sitt und Recht ſich ſelbſt belachen ſoll.
Was ſchadt das? hat er doch die Regeln nie verletzet,
Und gar, o ſeltner Ruhm, noch neue zugeſetzet.
Die Richter preiſen ihn, und ruffen: Sehr! da ſeht!
Wie auch ein groſſer Geiſt mit Reitz in Feſſeln geht!
Allein, Freund, lachſt du nicht, daß ich von Stümpern ſpreche?
Wer andern Schwäche zeigt, verderg erſt ſeine Schwäche.
Und ja, du lachſt nicht nur, du gehnſt auch über mich.
Gut, ſchlafe nur nicht ein. Ich ſchließ und frage dich:
Wenn der, der wenig braucht, und minder noch begehret,
Bey ſeiner Armuth lacht, und Reiche lachen lehret,
Der nichts verdrüßlich findt, auf alles Zucker ſtreut,
Die Freude ſich nie kauft, und ſich doch täglich freut,
Wenn der zu preiſen iſt, iſt der nicht auch zu preiſen,
Deß Ohr ſich nicht empört bey mittelmäßgen Weiſen,
Der bey des Hirten Flöt, und muntern Dorfſchalmeyn,
So freudig kann, als du in Grauens Opern ſeyn?

Das Glück, Freund wünſch ich dir! Und willſt du dich bedancken,
So wünſch mir gleiche Luſt aus Hallern und aus Hancken!

Berlin,
den 28. Junius.
1749.

G. E. L.

§. 44.

Von dieſen alten Thonarten bedienet man ſich im gemeinen catholiſchen Kirchengeſange, welcher insgemein der Chorgeſang, lat. cantus planus, firmus, oder choralis, genennet wird, der vier ſelbſtändigen, D E F und G und der vier entlehnten, A H C und D, und nennet man ſie die acht Kirchenthöne. Die vier erſten wurden im vierten Jahrhundert

von

von dem heiligen Ambroſius, Biſchof zu Meyland, die vier letztern vom Pabſt Gregorius Magnus zum Anfang des ſechſten Jahrhunderts eingeführet. Nach dieſem Pabſte pfleget der römiſche Chorgeſang insgemein der gregorianiſche Geſang benennet zu werden.

§. 45.

Man fänget aber in einigen catholiſchen Kirchen an, von dieſer Ordnung der Kirchenthöne, und der alten Art ſie zu handhaben, abzugehen, wie man aus folgender Vorſtellung der acht Kirchenthöne nach frantzöſiſchem Gebrauch ſehen kann:

Der erſte iſt in D moll.	Der fünfte in C dur.
Der andere in G moll.	Der ſechſte in F dur.
Der dritte in A moll.	Der ſiebente in D dur.
Der vierte gleichfals in A moll, endigt ſich aber auf E, als der herrſchenden von A.	Der achte in G dur.

Zur Bequemlichkeit des Chores aber wird öfters ein Geſang einige Stuffen höher oder tiefer verſetzt, nach Beſchaffenheit der Stimmen.

§. 46.

Ein mit einem andern zugleich hervorgebrachtes Intervall heißt ein Accord. Die Grundnote eines Accords heißt eine Baßnote, oder ſchlechtweg der Baß.

Anmerckung.

Harmonie und Accord ſind wie das gantze und ein Theil von einander unterſchieden; und wenn ein mit einem andern zu gleicher Zeit gehörter Thon ein Accord heiſſet, ſo kan die Harmonie durch eine Reihe aufeinander folgender Accorde, ſo wie die Melodie durch eine Reihe auf einander folgender einzelnen Klänge oder Intervallen erkläret werden. Dieſes gehöret zum §. 2. pag. 12.

§. 47.

Da es überhaupt nicht mehr als zweyerley Hauptarten von Intervallen giebt, conſonirende und diſſonirende: ſo kann es gleichfals nicht mehr als zweyerley Hauptarten von Accorden geben. Dieſe Haupt- Grund- oder Stammaccorde, wie wir ſie nennen wollen, ſind der conſonirende oder reine Hauptaccord, und der diſſonirende, oder falſche Hauptaccord. Von dem conſonirenden Hauptaccord ſtammen alle conſonirende oder übereinſtimmenden Sätze, von dem diſſonirenden alle diſſonirende oder unübereinſtimmende Sätze her. Dieſe hergeleiteten Sätze werden wir umgekehrte Accorde nennen.

Erſter

Erſter Abſatz.

von dem reinen Hauptaccord.

Der reine Hauptaccord beſtehet aus der Grundnote, der Tertz und Quinte, und wird insgemein der harmoniſche Dreyklang, trias oder Syzygia harmonica genennet. Es können eigentlich weder die diſſenirenden Quinten, noch diſſenirenden Tertzen darinnen ſtatt finden. Da uns aber die glücklichen Entdeckungen einiger nachſinnenden Köpfe des itzigen Jahrhunderts insbeſondere, theils mit gewiſſen neuen Sätzen in der Harmonie, theils mit einigen beſondern Gängen in der Melodie bereichert, die ihren Urſprung einer Art von anomaliſchem harmoniſchen Dreyklang zu dancken haben: ſo machet man ſich heutiges Tages kein Gewiſſen, von der Vorſchrift unſrer ſich einſchränckenden Alten in dieſem Stücke abzugehen, und einen eigentlichen und uneigentlichen Dreyklang veſtzuſetzen. Durch den eigentlichen verſtehet man denjenigen, der aus einer vollkommenen Quinte, und der groſſen und kleinen Tertz beſteht. Durch den uneigentlichen verſteht man denjenigen, wo eines von dieſen beyden Intervallen dieſes Verhältniß nicht hat. Wo aber beyde Intervallen, die Quinte und Tertz, zu gleicher Zeit diſſoniren, da können wohl nichts anders, als harmoniſche Misgeburten zum Vorſchein kommen, die ins weite Reich der überflüßigen Betrachtungen gehören. Es würde auch derjenige, der ihren Gebrauch zu unterſuchen, ſich die Mühe nehmen wollte, ſich vielleicht keinen andern Ruhm bey der muſicaliſchen Nachwelt erwerben, als einer, der ihr etwann ein Buch von der Kunſt, ein krummes Maul zu machen, hinterlieſſe. Will man übrigens auch zwiſchen den uneigentlichen harmoniſchen Dreyklängen von der erſtern Art, und zwiſchen denjenigen verjährten Wörtern aus einem Lexico eine Aehnlichkeit bemercken, von denen man einige gute herleiten kann, ohngeachtet ſie an ſich ſelbſt nicht viel taugen: ſo iſt daran nichts gelegen. Soviel iſt gewiß, daß wenn man den Gebrauch gewiſſer neuern Sätze und Gänge zuläßt, man auch ihren Urſprung kennen muß.

Die vierte Kupfertafel wird erſtlich am Ende dieſer Woche zu haben ſeyn. Man erſuchet um geneigte Nachſicht.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Hand- und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritiſche Muſicus an der Spree.

Neunzehntes Stück.

BERLIN,
Dienſtags, den 8. Julius 1749.

(A) Vom eigentlichen harmoniſchen Dreyklang.

Es iſt derſelbe zweyerley, hart oder weich. Iſt die groſſe Tertz darinnen, ſo heißt er der harte harmoniſche Dreyklang, trias harmonica maior; iſt die kleine darinnen, ſo heißt er der weiche harmoniſche Dreyklang, trias harmonica minor. Dieſer eigentliche harmoniſche Dreyklang kommt vier und zwanzigmahl auf dem Claviere vor, zwölfmahl mit der groſſen Tertz, und zwölfmal mit der kleinen Tertz.

Vorſtellung der zwölf harten Dreyklänge

(1) nach der Ordnung der Kreutze.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
Quinte.	g	d	a	e	h	fis	cis	gis	dis	ais	is	his
Tertz.	e	h	fis	cis	gis	dis	ais	is	his	xfis	xcis	xgis
Baß	c	g	d	a	e	h	fis	cis	gis	dis	ais	is

(2) Nach der Ordnung der Been.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
Quinte.	g	c	f	b	es	as	des	ges	ces	fes	bb	b.es
Tertz.	e	a	d	g	c	f	b	es	as	des	ges	ces
Baß.	c	f	b	es	as	des	ges	ces	fes	bb	b.es	b.as

Unter denjenigen, die hier unter einer doppelten Benennung vorkommen, sind die von 10. bis 12. unter den Kreutzen, und die von 8. bis 12. unter den Been die seltensten, und hat man selbiger bloß in der Transposition, oder Uebersetzung vonnöthen.

Vorstellung der zwölf weichen Dreyklänge

(1) nach der Ordnung der Kreuze.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
Quinte.	e	h	fis	cis	gis	dis	ais	is	his	xfis	xcis	xgis
Tertz.	c	g	d	a	e	h	fis	cis	gis	dis	ais	is
Baß.	a	e	h	fis	cis	gis	dis	ais	is	his	xfis	xcis

(2) Nach der Ordnung der Been.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
Quinte.	e	a	d	g	c	f	b	es	as	des	ges	ces
Tertz.	c	f	b	es	as	des	ges	ces	fes	bb	b.es	b.as
Baß.	a	d	g	c	f	b	es	as	des	ges	ces	fes

Unter denjenigen, die hier unter einer doppelten Benennung vorkommen, sind die von 9. bis 12. unter allen beyden die seltensten, und finden sich selbige bloß in der Transposition.

Dieser eigentliche harmonische Dreyklang findet nirgends Platz, als auf der Haupt- oder Klangsaite einer Thonart. Auf allen andern Saiten einer Thonart, wo derselbe vorkömmt, wird zugleich eine Dissonanz bey genauer Untersuchung allezeit statt haben können. In der Praxi wird dieser Accord insgemein mit der Octave der Baßnote vermehret, z. E.

c Octave.	a Octave.
g	e
e	c
Baßnote c	Baßnote a

Um die Lehre von der Zeugung der Accorde deſto deutlicher zu machen, werden wir ebenfals allhier die Octave iederzeit hinzuthun. Es ſtammen aber von dem eigentlichen harmoniſchen Dreyklange folgende zwey Accorde her:

(1) Der Accord der Serte. Seßet man die vermittelnde Saite eines Thones an die Stelle der Klangſaite im Baſſe: ſo entſtehet aus dem harmoniſchen Dreyklang ein aus der Terz, der Serte und Octave beſtehender Accord, und dieſer Accord heiſſet der Accord der Serte.

Vorſtellung.

Dreyklang		Accord der Serte	
c 8		c 6	
g 5		g 3	
e 3		e 8	
Klang- c ſaite zum Baſſe.		Die ver- e mittelnde von der Klangſaite c	

Dieſer Accord der Serte findet eigentlich nirgends Platz, als da, wo er gezeugt wird, nemlich auf der mediante, oder der dritten Saite eines Thones.

Man mercke,

Daß wir hinführo die Baß- oder Grundnote eines Stammaccords einen Grundbaß, und die Baß- oder Grundnote eines umgekehrten Accords einen verſetzten Baß nennen werden.

(2) Der Accord der Serrquarte. Seßet man die herrſchende Saite eines Thones an die Stelle der Klangſaite im Baſſe, ſo entſte-

het aus dem Dreyklang ein aus der Quarte, Sext und Octave beſtehender Accord, und dieſer Accord heiſſet ein Accord der Sextquarte.

Vorſtellung.

Dreyklang { c, g, e } Accord der Sextquarte { c 4, g 8, e 6 }

Grundbaß c Klangſaite. Verſetzter Baß g Dominante der Klangſeite c.

Dieſer Accord der Sextquarte findet eigentlich nirgends Platz, als auf der Saite, wo er gezeuget wird, nemlich auf der dominante, oder fünften Saite eines Thones.

Anmerckung.

(1) Da eine Harmonie allezeit mit dem eigentlichen harmoniſchen Stammaccord beſchloſſen werden muß, und weder der Sexten- noch Sextquartenaccord am Ende ſtatt finden kann, wofern das Gehör nichts weiter erwarten ſoll: ſo pfleget man deswegen den eigentlichen harmoniſchen Stammaccord kurtz weg den vollkommnen Accord, triadem perfectam, er mag hart oder weich ſeyn, (minor oder maior;) und die beyden umgekehrten die unvollkommnen, triades imperfectas, zu nennen. Dieſes iſt auch die Urſach, warum die Quinte und Tertz für vollkommne Conſonanzen, und die Quarte und Sexte für unvollkommne Conſonanzen gehalten werden. Siehe zurück pag. 107. andere Anmerckung.

(2) Der vollkommne Accord nebſt den beyden unvollkommnen, kann gegen die Baßſtimme auf eine dreyfache Art auf dem Claviere verändert werden.

Vorſtellung aus C dur,

8 c | 3 e | 5 g	6 c | 8 e | 3 g	4 c | 6 e | 8 g
5 g | 8 c | 3 e	3 g | 6 c | 8 e	8 g | 4 c | 6 e
3 e | 5 g | 8 c	8 e | 3 g | 6 c	6 e | 8 g | 4 c
c c c	e e e	g g g
Klangſaite.	Mediante.	Dominante.

Vorſtellung aus A moll.

8 a | 3 c | 5 e	6 a | 8 c | 3 e	4 a | 6 c | 8 e
5 e | 8 a | 3 c	3 e | 6 a | 8 c	8 e | 4 a | 6 c
3 c | 5 e | 8 a	8 c | 3 e | 6 a	6 c | 8 e | 4 a
a a a	c c c	e e e
Klangſaite.	Mediante.	Dominante.

Auſſer dieſen Verſetzungen, die wir die engern nennen wollen, und deren eigentlicher Gebrauch im Generalbaſſe zu Hauſe iſt, kann die Geſtalt der Accorde noch durch folgende Verſetzungen, die wir die weitern nennen wollen, und die ordentlicher Weiſe nur die Setzkunſt angehen, verändert werden:

e g c	e g c	e g c	c e a	c e a	c e a
g c e	g c e	g c e	e a c	e a c	e a c
c e g	c e g	c e g	a c e	a c e	a c e
c c c	e e e	g g g	a a a	c c c	e e e

(B) Vom uneigentlichen harmoniſchen Dreyklang.

Es iſt eben keine Hexerey, aus den unterſchiedenen Arten der Quinten oder Terzen unterſchiedne Arten uneigentlicher harmoniſcher Dreyklänge heraus zu bringen. Da wir aber nur diejenigen zu erklären geſonnen ſind, die entweder ſchon gebräuchlich ſind, oder eines vernünftigen Gebrauchs nicht unwürdig zu ſeyn ſcheinen: ſo werden wir uns allhier in dieſen Proceß nicht einlaſſen, ſondern uns mit folgenden Arten uneigentlicher harmoniſchen Dreyklänge begnügen.

(1) Der erſte uneigentliche Dreyklang beſteht aus der kleinen Tertz, und falſchen Quinte, und heißt der weiche verminderte Dreyklang, lat. trias deficiens minor. Er findet ſich nirgends, als auf der ſiebenten Saite eines harten, und auf der andern Saite eines weichen Thones.

Exempel.

h
f
d

h ſiebente Saite von c dur, oder die andere Saite von a moll.

Die von ihm abſtammenden Sätze ſind

(a) ein aus der kleinen Tertz und groſſen Sexte beſtehender Sextenaccord. Dieſer findet in den dur Thönen auf der andern, und in den moll Thönen auf der vierten Saite ſtatt.

(b) Ein aus der übermäßigen Quarte und groſſen Sexte beſtehender Sextquartenaccord. Dieſer findet in einer harten Thonart auf der vierten, und in einer weichen Thonart, auf der ſechſten Saite ſtatt.

Vorſtellung.

Dreyklang.	Sextenaccord.	Sextquartenaccord.
h f d	h f d	h f d
h Grundbaß.	d Tertz über den Grundbaß.	f Quinte über den Grundbaß.

Engers

Engere Verſetzungen dieſer Accorde.

h d f	h d f	h d f
f h d	f h d	f h d
d f h	d f h	d f h
h h h	d d d	f f f

Weitere Verſetzungen dieſer Accorde.

d f h	d f h	d f h
f h d	f h d	f h d
h d f	h d f	h d f
h h h	d d d	f f f

Im Gebrauche der Accorde wird es ſich zeigen, daß dieſer uneigentliche Dreyklang, an allen Oertern, wo er ſtatt findet, mit einer Septime oder Sexte vermehret, und alsdenn aus einem anomaliſchen Dreyklang zu einem regelmäßigen diſſonirenden Accord werden kann.

(a) Der zweyte uneigentliche Dreyklang beſteht aus der groſſen Terz und falſchen Quinte, und heißt der harte verminderte Dreyklang, trias deficiens maior. Da dieſer Accord aus der Vermiſchung zweyer weichen Thöne entſpringet, wie man gleich erkennen wird: ſo kann man ihn zweyen Saiten zu gleicher Zeit zueignen, nemlich der andern oder der fünften Saite eines moll Thones, z. E.

h
f
dis

h Die andere Saite von a moll, und die fünfte Saite von e moll.

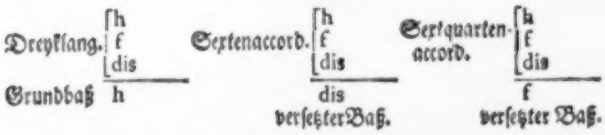
Wenn die kleine Sexte eines moll Thones mit unter diejenigen Intervallen gehöret, woraus ein Thon erkannt werden kann, welches anderswo erwieſen werden ſoll; ſo ſiehet man leicht, daß das f in dieſem Exempel dem a Thon eigen iſt. Es findet ſich aber zu gleicher Zeit die Thonbezeichnende von e, nemlich das dis, neben ihm ein. Es findet hier alſo eine Vermiſchung zweyer Thöne ſtatt. Die von dieſem Accorde herſtammenden Sätze ſind

(a) ein aus einer kleinen Sext und verminderten Terz beſtehender Sextenaccord. Der Platz deſſelbigen kann die Thonbezeichnende oder eine um einen halben Thon erhöhte vierte Saite eines moll Thones ſeyn.

(b) ein

(b) ein aus einer übermäßigen Quarte und übermäßigen Sexte beſtehender Sextquartenaccord. Der Platz deſſelbigen kann die ſechſte, oder eine um einen halben Thon erniedrigte zweyte Saite eines moll Thones ſeyn.

Vorſtellung.



Die engern und weitern Verſetzungen dieſer Accorde können nach dem weichen verminderten Dreyklange, mit Veränderung des d in ein dis gemachet werden.

Anmerckung.

(*) Der harte verminderte Dreyklang findet in keinem dur Thone ſtatt.

(**) Auch dieſer uneigentliche Dreyklang ſchicket ſich beſſer, mit einer Septime begleitet zu ſeyn, als unter die anomaliſchen conſonirenden Accorde gerechnet zu werden.

Künftig ein mehrers.

Die vierte Kupfertafel iſt nunmehr fertig, und wird für 1. Gr. ausgegeben.

Im 18. Stück pag. 148. lin. 15. beliebe man anſtatt groſſen und kleinen Tertz zu leſen: groſſen oder kleinen Tertz.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Haude und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Critiſche Muſicus an der Spree.

Zwanzigſtes Stück.

BERLIN,
Dienſtags, den 15. Julius 1749.

Man erlaube mir noch einmahl, die Grandvalliſche Abhandlung zu unterbrechen, und auf heute dem geneigten Leſer folgendes Schreiben mitzutheilen:

Mein Herr Criticſcher Muſicus!

Wenn werden ſie uns denn etwas neues ſagen? (a) Schon acht und achtzig tauſend Auctores haben ſich über die Harmonie die Federn ſtumpf geſchrieben. (b) Geben ſie uns doch etwas neues, mein Herr, etwas

(a) So oft als Ew. Hoch- und Wohlweiſen etwas finden, das ſie noch nicht wiſſen, können ſie ſich gewiß einbilden, etwas neues zu leſen.

(b) Acht und achtzig tauſend! Setzen ſie ohnbeſchwert einen halben Thaler durch die Banck für jedes Buch. Macht vier und vierzig tauſend Thaler. Ey! mein Herr, ſollen ſie mir nicht verbunden ſeyn, daß ich ihnen die ſo theure Anſchaffung ſo vieler Bücher erſpare, und den Kern der Wiſſenſchafft aus acht und achtzig tauſend Büchern für ſie zuſammen ziehe? Geſetzt, daß ſie alle Woche einen Groſchen für mein Blatt geben. Es iſt noch lange kein Ducaten. Sie behalten noch jede Woche zwey Thaler ſiebzehn Groſchen übrig, einen feiſten Schöpſenbraten zu eſſen.

neues. (c) Hat man sich denn nicht über die alten Arten der Musick fast todt gehöret? (d) Einmahl für allemahl, der Titel: Critischer Musicus, schicket sich gar nicht zu ihrem Wercke. Lehrender Musicus, unterrichtender Musicus, solche Titel müssen sie gebrauchen. (e) Die Lehre von den Manieren haben sie gut und gründlich abgehandelt. Ich pflege sie öfters mit dem alten edlen Capsberger (f) zu vergleichen. Die Lehre von den Thonarten ist sehr deutlich gerathen; doch hätten sie die vielen alten wohl weg lassen können. (g) Die Lehre von den Accorden ist gut angefangen. Die von ihnen so genannten weitern Versetzungen habe noch nirgends gefunden; auch

(c) Ich werde mich hinführo, wo ich es nicht vergesse, jederzeit bey demjenigen, was sich ursprünglich aus meiner Feder herschreibet, der schmeichelhaften Worte bedienen: Diese Anmerckung hat noch kein Mensch vor mir gemacht.

(d) Es lieget nur an ihnen, mein Herr, daß sie eine neue hören. Fallen sie nur nicht auf den verzweifelten Entschluß jenes listigen Edelmanns, der, um sich dieses Vergnügen zu verschaffen, ein Dutzend Gerupfener von unterschiedener Grösse unter seiner Heerde aussuchen, und dieselben nach dem musicalischen Alphabeth grunzen ließ.

(e) Man kann sich in dem Titel seiner Wercke leichtlich irren, besonders in Monats- und Wochenschriften. Ich habe ein Exempel in Petto. Es soll aber bey anderer Gelegenheit zur Erläuterung meines Satzes dienen. Sonst dünckt mich, daß sich der Titel: Critischer Musicus, worunter ich, in engem Verstande, nichts anders als einen critischen Anführer zur Musick verstehe, wohl mit den Herrn Verfassern einer critischen Dichtkunst rechtfertigen lasse. Wer in seinem Unterrichte weder mit dem gemeinen falschdencknden Haufen schliesset, noch sich die Fehler eines angesehenen Mannes zu einem Gesetze dienen lässet, sondern der nach gewissen auf die Vorschrift der gesunden Vernunft gegründten Regeln das Schöne und Hefliche prüfen lehret: der heisset bey mir beständig ein critischer Lehrer. Seine Lehrart unterscheidet ihn ja von gewöhnlichen Schulmeistern, die darum nicht critisch sind, weil sie alles durchgängig für baares Geld annehmen, und darum etwas für wahr oder falsch halten, weil es ihnen vordem so gesagt ist, oder, weil es in andern gedruckten Büchern, oder geschriebenen Anleitungen so stehet.

(f) Sie sind zu gütig, mein Herr. Ich bin so ehrgeitzig nicht.

(g) Und wenn sie zu nichts anders dienten, als uns von den Singarten der Alten, denen ja in den Geschichtsbüchern der Thonkunst so viele Wunder zugeeignet werden, einen Begrif zu machen, so müsten sie deßals beybehalten werden. Ist es z. E. nicht artig zu hören, daß der phrygische Thon eine besondere Macht über gewisse Regungen bey dem schönen Geschlechte haben soll. Verbergrathen sie sich ja nicht, mein Herr, oder geben sie zuvor den Gebrauch dieser Thonart, zu ihrer eigenen Gnugthuung, zu.

auch habe ich noch nicht gewuſt, daß der von ihnen ſogenannte uneigentliche Dreyklang mit der groſſen Tertz und der falſchen Quinte aus der Vermiſchung zweyer Thonarten entſpringe. (h) Wie aber, um der Muſen willen, mein Herr, werden ſie es verantworten, daß ſie die Quarte und Undecime, als zwey ihren Eigenſchaften nach unterſchiedene Intervalle aufführen, davon das erſte conſoniren, das andere aber diſſoniren ſoll? Das ſind ja irrige Meinungen, und werden ſie dieſen Einfall ohne Zweifel, wie viel anderes, dem ketzeriſchen Rameau, (i) ihrem Freunde, abgeborget haben. Da einige die Quarte für eine Conſonantz, andere dieſelbe für eine Diſſonantz ausgeben: ſo gedencken ſie vielleicht, beyde Partеyen gut zu machen, wenn ſie uns dieſelbe mit zwey Geſichtern, vorne ſchön und von hinten heßlich ſchildern. (k) Zu ihren

(h) Beantworten ſie hier, mein Herr, etwann den Anfang ihres Schreibens? Sie müſſen ſonſten in den vorigen Blättern öfters etliche Zeilen vorübergeſchlagen haben.

(i) Ketzer! verdammen ſie doch den Mann nicht, bevor ſie ſein Glaubensbekänntniß angehöret haben. Die Wahrheit bleibet mir allezeit wehrt, ſie rühre her von wem ſie wolle. Uebrigens iſt die Frage, ob Rameau der erſte ſey, der dieſen Einfall von der Quarte und Undecime hege.

(k) In der Welt pflegt wohl mancher zweyerley Rollen zu ſpielen. Kennen ſie nicht den Thraſ, der

Bald wie ein Freygeiſt ſpaßt, bald wie ein Mucker pinſelt,
Mit Democriten lacht, mit Heraclitn winſelt.

Daß aber die Quarte in der Muſick zweyerley Rollen ſpielen, und halb conſonant, und halb diſſonant ſeyn ſollte, dieſes glaube ich nicht, und wenn ſie ſagen, daß ich ſie mit zwey Geſichtern abgebildet, ſo widerſprechen ſie ja dem Anfange ihres Satzes, da ſie ſagen: ich hätte die Quarte und Undecime als zwey ihren Eigenſchaften nach unterſchiedne Intervallen aufgeführet. Ich ſehe ſie auch noch zur Zeit als zwey unterſchiedne Intervalle an, woferne anders ein Intervall, welches in dem Umfange einer Octave gezeuget wird, von demjenigen, welches ſeinen Urſprung über die Gränzen der Octave hat, zu unterſcheiden iſt: der Verbindung, der Fortſchreitung, der Vorbereitung, der Auflöſung, und anderer Eigenſchaften, wodurch ein Intervall dem andern unähnlich wird, nicht einmahl zu gedencken. Daß die Quarte in dem Umfang einer Octave gezeuget wird, werden ſie, mein Herr, gar leichtlich zugeben, wenn ſie bedencken, daß ſie ſich aus dem harmoniſchen Dreyklang herſchreibet, allwo ſie die Quinte gegen die Grundnote machet. Da nun ein umgekehrtes Intervall von demjenigen, wo es herrühret, in nichts anders als in der Vollkommenheit ſeiner Natur unterſchieden ſeyn kann, die Natur der Quinte aber darinnen beſtehet, daß ſie eine Conſonanz iſt: ſo wird die Quarte auch ohne Widerrede in ihrer Umkehrung ein conſonirendes Intervall verbleiben, ob es gleich nicht ſo vollkommen conſoniret, als die Quinte. Wendet mir jemand ein, daß ja die Quarte insgemein

herunter

besondern Abhandelungen sollten sie allezeit solche Materien, wie die im neunten und zehnten Stücke wählen. Das eilfte Stück ist gut für Frauenzimmer. (1) Die Grandvallischen Gedancken sind gar gut. Nur Schade, daß sie kein Italiäner gemacht. Denn ihnen die Wahrheit zu gestehen, so bin ich dem französischen Geschmack in der Musick nicht allzusehr gewogen, wiewohl

herunter steiget, daß diese Heruntersteigung nichts anders als eine Art der Auflösung ist, und daß dasjenige Intervall, welches einer Auflösung bedarf, nothwendig zu den Dissonanzen gehöret: so ist dieser Schluß nicht allein unförmlich, sondern es ist der Einwurf eben so lächerlich, als wenn jemand behaupten wollte, die Octave zur Grundnote des harmonischen Dreyklanges wäre eine Dissonanz; warum? weil sie, wenn der Baß auf die Dominante steiget, diese Octave auf die Tertz der Grundnote g herunter steiget, z. E.

e	h
g	g
c	d
c	g

Wenn ich nun der vorigen Erfahrung, die auf nachgesetztem Exempel beruhet

e	h
g	g
c	d
g	g

eine andere Erfahrung in folgendem Exempel entgegen setze,

6	6	6	4	6	6	5	6
4		4	2		4		
g	a	g	b	a	g	f	e

wie siehet es alsdenn mit der vorgegebenen Auflösung der Quarte aus? Wird sich ein dissonirendes Intervall unter so vielen ihrer Grundharmonie nach unterschiednen Stützen so lange auf einer und eben derselben Stuffe erhalten? So viel zur Bestätigung meiner Meinung, daß die Quarte eine Consonanz ist. Daß sie von der Undecime unterschieden, die Undecime aber eine Dissonanz sey, wird unter dem Artickel von dem Undecimenaccord erwiesen werden.

(1) Man muß ja abwechseln. Ich habe niemahls versprochen, für Mannspersonen allein zu schreiben.

wohl ich mein Tage nichts frantzösisches gehöret habe. (m) Sie können übrigens versichert seyn, daß ich allezeit ein Freund von ihren Bemühungen bleiben werde, und mit aller Ergebenheit bin (n)

Philomusus.

Nicht weit von der Spree,
den 11. Jul. 1749.

(m) Monsignor Claus Steffen pfleget ostermahls eben so zu weheilen. Sind sie nicht etwann sein Nachsprecher?

(n) Sie eilen sehr zum Schlusse. Wenn sie etwas zu erinnern finden, so können sie mir nur jedesmahl ihre Gedancken zu schicken. Ich werde sie jederzeit als einen besondern Zierath gleich vorne an drucken lassen. Stehet ihnen dieser Weg zur Bekandtmachung ihrer Einfälle nicht an; lassen sie sie selber drucken Ich will sie aufs beste meinem Herrn Verleger empfehlen. Lassen sie uns öffentlich vor aller Welt zusammen reden. Wir können ja den Vorhang wegziehen. Kann ich mich deutlicher erklären?

Fortsetzung der Lehre von den uneigentlichen Dreyklängen.

(3) Der dritte uneigentliche Dreyklang besteht aus der grossen Tertz und übermäßigen Quinte, und heißt der harte vergrösserte Dreyklang, trias superflua maior. Er findet sich nirgends, als auf der dritten Saite eines moll Thones.

Exempel.

c
gis
e

c Dritte Saite von a moll.

Die von ihm abſtammenden Sätze ſind

(a) ein aus der kleinen Serte und groſſen Tertz beſtehender Sertenaccord. Selbiger hat ſeinen Platz auf der fünften Saite eines moll Thones.

(b) ein aus der verminderten Quarte und kleinen Sexte beſtehender Sertquartenaccod. Selbiger hat ſeinen Platz auf der Thonbezeichnenden eines moll Thones.

Vorſtellung.

Dreyklang.	c gis e	Sextenaccord.	c gis e	Sertquarten-accord.	e gis e
Grundbaß.	c Dritte Saite von a moll.		e Fünfte Saite von a moll.		gis Thonbezeichnende von a moll.

Engere Verſetzungen dieſer Accorde.

c	e	gis	c	e	gis	c	e	gis
gis	c	e	gis	c	e	gis	c	e
e	gis	c	e	gis	c	e	gis	c
c	c	c	e	e	e	gis	gis	gis

Weitere Verſetzungen dieſer Accorde

e	gis	c	e	gis	c	e	gis	c
gis	c	e	gis	c	e	gis	c	e
c	e	gis	c	e	gis	c	e	gis
c	c	e	e	e	e	gis	gis	gis

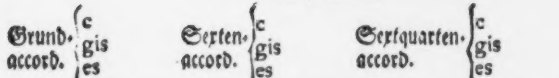
Im Gebrauche der Accorde wird es ſich zeigen, wie dieſer anomaliſche Dreyklang durch den Zuſatz gewiſſer Diſſonanzen zu einem regelmäßigen diſſonirenden Accord werden kann.

(4) Der vierte uneigentliche Dreyklang trias ſuperflua minor, beſteht aus der kleinen Tertz und übermäßigen Quinte, und entſpringet von ihm

(a) ein aus der übermäßigen Tertz und groſſen Sexte beſtehender Sextenaccord, und

(b) ein aus der verminderten Quarte und verminderten Sexte beſtehender Sertquartenaccord.

Vorſtellung.

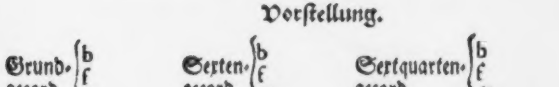


(5) Der fünfte uneigentliche Dreyklang beſtehet aus der übermäßigen Tertz, und reinen Quinte. Von ihm entſpringen

(a) ein aus der verminderten Tertz und verminderten Sexte beſtehender Sextenaccord.

(b) ein aus der übermäßigen Sexte und reinen Quarte beſtehender Sextquartenaccord.

Vorſtellung.



(6) Der ſechſte uneigentliche Dreyklang beſtehet aus der verminderten Tertz und reinen Quinte, und entſpringet von ihm

(a) ein aus der übermäßigen Tertz und übermäßigen Sexte beſtehender Sextenaccord.

(b) ein aus der reinen Quarte und verminderten Sexte beſtehender Sextenaccord.

Vorſtellung.

(7) Der

(7) Der siebente uneigentliche Dreyklang beſtehet aus der kleinen Tertz und der kleinſten Quinte. Von ihm entſpringen folgende Sätze:

(a) ein aus der verminderten Tertz und groſſen Sexte beſtehender Sextenaccord.

(b) ein aus der gröſſeſten Quarte und übermäßigen Sexte beſtehender Sextquartenaccord.

Vorſtellung.

Grundaccord.	Sextenaccord.	Sextquartenaccord.
cis	cis	cis
ges	ges	ges
e	e	e
cis Grundbaß.	e Verſetzter Baß.	ges Verſetzter Baß.

Dieſe vier leztern uneigentlichen Dreyklänge, vom vierten bis zum ſiebenten, entſtehen insgeſamt aus der Vermiſchung zweyer und mehrer Thonarten, und können nirgends, als bey einer enharmoniſchen Thonwechſelung ſtatt finden. Wir werden alſo nicht ehe davon weiter reden, als bis wir auf den Artickel von der enharmoniſchen Thonwechſelung kommen. Folgende Arten anomoliſcher Dreyklänge,

(a) der mit einer kleinen Tertz und gröſten Quinte, aus deſſen Umkehrung eine gröſte Tertz und kleinſte Sext, (gantz neue Intervallen) entſtehen,

(b) der mit einer groſſen Tertz und kleinſten Quinte, aus deſſen Umkehrung eine kleinſte Tertz und gröſte Sext, wiederum zwey nagelneue Intervallen, entſtehen, und

(c) Der mit einer groſſen Tertz und gröſten Quinte,

dieſe drey Arten, ſage ich, ſind ohne Zweifel keiner Unterſuchung werth. Man kann ſich begnügen, ihre Zuſammenſetzung zu wiſſen.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Haude- und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritische Musicus an der Spree.

Ein und zwanzigstes Stück.

BERLIN,

Dienstags, den 22. Julius 1749.

Fortsetzung des Grandvallischen Versuchs über den guten Geschmack.

Es ist noch ein Mittel vorhanden, seinen Geschmack zu bevestigen, ja sich einen Geschmack zuwege zu bringen. Man mache sich mit geschickten Thonkünstlern und berühmten Opernsängern bekandt. Sie bringen uns öfters hinter Schönheiten oder Fehler, woran man nicht einmahl gedachte, und man hat allezeit einen Nutzen, wenn man einen Künstler über sein Handwerck sprechen höret. Aus ihren vielen Lehrsätzen, Regeln und Beobachtungen mercket man sich soviel als man will, und man wendet es öfters besser, als sie selber, an. Es wissen diese Leute die Chronick der Musick. Man erfähret von ihnen allerhand das Leben eines Componisten, die Aufnahme und den Fall seiner Wercke betreffenden Umstände. Man lernet von einem Umstand auf den andern schliessen, und machet sich gewisse Vorschriften, die uns nach und nach zu einer Gewißheit im guten Geschmack verhelfen können.

Eine Unbequemlichkeit, saget der Alte in einer gewissen Comödie, (a) findet sich in ihrem Umgange. „Es sind schlimme Leute; sie führen „uns in die Zeche, und man muß beständig für sie bezahlen.„ Bey aller dieser Unbequemlichkeit ist ihre Gesellschaft angenehm genung, um das allgemeine Verlangen, sie um sich zu haben, zu entschuldigen. Hernach gehet dieser Ausspruch auch wohl nicht alle an, und findet man die artigsten und gesittesten Personen unter ihnen, die gar wohl verdienen, geliebet zu werden. Man verstärcket seinen Geschmack in ihrem Umgang, und lernet daselbst die Schauspiele ins grosse und ins kleine kennen.

Aber fraget man, ist es nicht möglich, auf eine kürtzere und bequemere Art eine Musick beurtheilen zu lernen? Hier ist ein Mittel dazu Es wird eben nicht das untrieglichste, doch insgemein sicher, und mit gar keiner Schwürigkeit verknüpfet seyn. Man will sich nicht die Mühe geben, etwas aufs genaueste nach den Regeln zu untersuchen. Man mache es wie die Hofleute, und stelle ein Vergleichungsurtheil an. Hiezu wird erfordert, daß man eine Menge guter und schlimmer Musickstücke von allerhand Charactern im Kopfe habe. Es müssen selbige aber durch eine einhellige Uebereinstimmung für gut oder schlimm erkläret seyn. Man muß alle Schönheiten und Fehler dieser Stücke kennen, und gegen diese Muster halte man dasjenge, was man höret. Dieses schätze man, nachdem es jenen ähnlich ist, und nach dem bloßen Begriff dieser Aehnlichkeit, (b) nachdem man selbige nemlich mehr oder weniger lebhaft empfindet, wird man mit mehrer oder weniger Gewißheit sagen: ich liebe diese Arie; diese Symphonie gefällt mir nicht. Der gewiegteste Kenner darf die Verbindung dieses Urtheils der Vergleichung mit dem Urtheile nach den Regeln nicht aus der Acht lassen. Es entspringet daraus eine Klarheit, die unsere Empfindung zu unterstützen, fähig ist, und diese Art der Vergleichung kann vielleicht einer Standesperson von Einsicht, die wohl damit umzugehen weiß, genung seyn. Sie kommt der Trägheit auf eine angenehme Weise zustatten, und die Unwissenheit findet auf eine gar anständige Art ihre Rechnung dabey. So wird man z. E. jede

(a) La Serenade. Sc. 5.

(b) Der Herr Grandval verstehet hier nicht eine krechtische Aehnlichkeit des Gesanges, sondern eine gewisse Uebereinstimmung der Wendung und des Characters.

jede Symphonie loben, die derjenigen nachahmet, die vor folgender Arie vorhergehet: (c) Qu'une injuſte fierté &c.

So wird iede traurige Arie, die mit der folgenden eine Aehnlichkeit hat,

(d) Bois épais redouble ton ombre, &c.

und iedes raſende Lied, das dem folgenden nahe kömmt,

(e) Irritons notre barbarie &c.

bewundert werden, und ſo weiter. Die Vorſchrift iſt nicht ſchwer, und die Anwendung wird nicht viele Mühe koſten. Es überſteiget ſelbige auch nicht die Sphäre derjenigen Standesperſonen bey Hofe, denen ihre Ergetzlichkeiten oder Verrichtungen nicht erlauben, einer Sache lange Zeit nachzuſinnen, und die gleichwohl öfters ſo gar fein urtheilen. Bey Hofe bringet man ſich insgemein die beſten Muſter in den Kopf. Es herrſchet daſelbſt eine Satzung allerhand guter Dinge, die durch keine mittelmäßige geſchwächet iſt. Man thut daſelbſt nichts anders, als daß man das Neue gegen das Alte hält. Man wird daſelbſt, faſt ohne zu fehlen, ſogleich tadeln oder loben, und halte ich dafür, daß man von einer Hofdame öfters mehr zu erlernen und zu befürchten hat, als von dem tiefſinnigſten Gelehrten.

Nichts deſtoweniger iſt es gut, daß, bevor man ſich in ſeinem Urtheile ſicher glaubt, man die Muſick, die man beurtheilet, zwey oder dreymahl höret. Man lauft Gefahr, wenn man eine Muſick nicht mehr als einmahl gehöret, ſich in ſeinem Urtheile zu irren. Eine Muſick, die das drittemahl noch mehr als das erſte einem Zuhörer gefällt, der weder eingenommen, noch verdorben iſt, hat Recht ihren Beyfall für gegründet zu halten. Fähret man nun fort, eine Muſick, die uns ſogleich gefallen hat, hochzuſchätzen, wenn ſie noch überdieſes nach oben erwehnten Regeln die Probe hält: ſo kann man glauben, daß ſie würcklich gut iſt, wenn ſie auch gantz Franckreich auszizchen ſollte.

(c) Aus der Oper Acis und Galatee, wozu Capiſtron die Poeſie, und Lully die Muſick gemacht. Sie iſt 1687. zum erſtenmahle aufgeführet worden.

(d) Aus der Lullyſchen Oper Amadis de Gaule, wozu Quinault die Poeſie gemacht. Sie iſt 1684. zum erſtenmahle geſpielet worden. Man hat ſonſten einen Amadis de Grece, wozu La Mothe die Poeſie, und Detouches die Muſick gemacht. Dieſes letztere Singſpiel iſt 1699. zum erſtenmahle vorgeſtellet worden.

(e) Auch aus der Oper des Lully, Amadis de Gaule, Act. 2. Sc. 2.

Man muß doch aber auch, höre ich jemanden sprechen, auf den groſſen Hauffen mit sehen. Ich gebe es zu. Es geſchicht auch selten, daß ein schlechtes Werck einen allgemeinen Beyfall erhält. Es geſchicht aber auch alle Tage, daß eine Partey ein gutes Werck in Mißruf bringet. Es bezeugen dieſes Britannicus, (f) der Murrer, (g) Venus und Adonis, (h) und Iphigenie. (i) Die meiſten Schriftſteller empören ſich wider jedes neue Werck, und insbeſondere wider einen Menſchen, welcher bekandt zu werden anfänget. Sie weichen nicht eher, als bis ſie ihn aufs äuſſerſte herumgetummelt, und bis ſich das Publicum für ihn erkläret. Alsdenn nähern ſie ſich allmählich gegen ihn, und nicht eher als dieſen Tag nimmt er ſeinen Platz unter Männern von Verdienſt. Ich glaube alſo, daß, wenn gleich der Hauffen ein Werck verachten ſollte, welches wir nach einer reifern Beurtheilung hochgeſchätzet haben, man deswegen nicht aufhören muß, ſelbiges hochzuſchätzen. Wir ſind nichts mehr als dieſe Aufmerckſamkeit dem gemeinen Hauffen ſchuldig, daß wir ihm nicht offenbar widerſprechen. Wir können unſre Gedancken für uns behalten, und erwarten, bis er ſich von ſeinen unbilligen Vorurtheilen losgemachet haben wird. Er thut es allezeit.

Künftig weiter.

(f) Ein Trauerſpiel des Herrn Racine.

(g) le Grondeur, ein Luſtſpiel.

(h) Zur Oper Venus und Adonis, welche 1697. geſpielet worden, hat Rouſſeau die Poeſie, und De marets, welcher mit dem berühmten Virtuoſen auf der Violavole Marais nicht muß verwechſelt werden, die Muſick gemacht.

(i) Iphigenie (en Tauride) iſt 1704 geſpielet worden. Die Poeſie iſt von Duchet und Danchet, die Muſick von Campra und Desmarets.

Anderer Absatz.

Von dem falschen Hauptaccord.

Der falsche Hauptaccord besteht aus dem harmonischen Dreyklang, und einer Tertz über der Quinte des harmonischen Dreyklangs, z. E.

Harmonischer Dreyklang.	g	Tertz von e.
	e	Quinte zum harmonischen Dreyklang.
	c	
	a	Baß.

Da diese Tertz gegen den Grundthon des harmonischen Dreyklanges keine Consonantz machet: so kann nichts anders, als ein dissonirender Satz daraus entstehen, der seinen Namen von dem Raume erhält, der sich zwischen dieser Tertz und dem Grundtone findet, und da dieser Raum aus sieben Stuffen bestehet, so wird dieser falsche Hauptaccord der Accord der Septime genennet. Dieser Accord der Septime besteht also aus der Grundnote, Tertz, Quinte und Septime. Wir werden aber ebenfals, wie bey dem reinen Hauptaccord, die Grundnote des Septimenaccords jederzeit mit der Octave verdoppeln, damit die von ihm abstammenden Sätze desto deutlicher in die Sinne fallen. Dieser Accord der Septime kann unter vier und zwanzig Gestalten, vier engern und zwanzig weitern, vorgestellet werden.

Engere Versetzungen des Septimenaccordes.

c	d	f	a
a	c	d	f
f	a	c	d
d	f	a	c
d	d	d	d

Weitere Versetzungen des Septimenaccordes.

Erste Art.

f	c	a	f	a
c	f	f	a	c
a	a	c	c	f
d	d	d	d	d
d	d	d	d	d

Andere Art.

a	d	c	a	c
d	a	a	c	d
c	c	d	d	a
f	f	f	f	f
d	d	d	d	d

Dritte Art.

d	c	c	f	d
c	d	f	c	f
f	f	d	d	c
a	a	a	a	a
d	d	d	d	d

Vierte Art.

a	d	f	d	f
d	a	d	f	a
f	f	a	a	d
c	c	c	c	c
d	d	d	d	d

Wenn wir anitzt die Beſchaffenheit derjenigen Intervallen, woraus ein Septimenaccord beſtehen kann, erklären wollen: ſo wäre es gar leicht, dieſe Erklärung gantz kurtz zu faſſen, woferne man ſich mit einem harten und weichen Dreyklange, nach dem Exempel unſerer Vorfahren, begnüget hätte. Wir würden alsdenn ſagen, daß, wenn der harmoniſche Dreyklang in dem Accorde der Septime vorhanden ſeyn ſoll, die Quinte hierinnen beſtändig vollkommen ſeyn müſſe; die Tertz aber klein oder groß ſeyn könne. Da wir aber gar vielerley Arten anomaliſcher Dreyklänge anzunehmen verbunden geweſen ſind: ſo wird man ohne Zweifel zum voraus zugeben müſſen, daß auch andere Arten von Quinten und Tertzen im Septimenaccorde ſtatt finden können, woferne wir einige dieſer anomaliſchen Dreyklänge in Septimenaccorde verwandeln wollen. Wir können aus dieſer Urſache den Septimenaccord gleichfalls in den eigentlichen oder ordentlichen, und den uneigentlichen oder anomaliſchen abtheilen. Durch den erſten wollen wir denjenigen Septimenaccord verſtehen, der aus einem eigentlichen harmoniſchen Dreyklang entſpringet; durch den andern aber denjenigen, der aus einem uneigentlichen harmoniſchen Dreyklang entſpringet. Die von ihrer ordentlichen Beſchaffenheit allhier abweichenden Tertzen und Quinten werden bey jedem Septimenaccord beſonders gezeiget werden. Es fraget ſich itzo noch, von was für Beſchaffenheit die Septime in dem Septimenaccorde ſeyn ſoll. Gehet dieſe Frage die Septimenaccorde ohne Unterſcheid an, ſo iſt kein Zweifel, daß nicht alle Arten der Septimen darinnen Platz finden ſollten. Iſt die Rede aber bloß von dem Grundaccord der Septime, ſo wird die Folge lehren, daß unter den dreyerley Arten der Septimen, die wir auf dem Claviere haben können, und die die verminderte, kleine und groſſe ſind, nur die beyden letztern, nemlich die kleine und groſſe in den gewöhnlichſten Arten der Grundſeptimenaccorde ſtatt finden, die verminderte aber nur in einigen ungewöhnlichen. Laßt uns ſehen, wie die diſſonirenden Sätze von dem

dem Septimenaccorde entſpringen. Einige entſtehen durch die bloſſe Umkehrung des Septimenaccords. Andere durch die Unterſchiebung. Was verſtehet man durch die Unterſchiebung? Wir wollen es erklären.

Wenn wir auf den Urſprung der Grundharmonie acht geben: ſo finden wir, daß derſelbe auf der Verbindung Tertzenweiſe übereinander geſetzter Intervallen beruhet. So entſteht der harmoniſche Dreyklang aus der Verbingung zweyer Terzen. Z. E. in dem C Accord findet ſich die Tertz e zu c, und die Tertz g zu e. So entſtehet ferner der Septimenaccord aus der Verbindung dreyer Tertzen. Z. E. In dem Septimenaccord von g findet ſich die Tertz h zu g; die Tertz d zu h, und die Tertz f zu d. Folgen wir dieſer Art der harmoniſchen Verbindung unterwärts, und thun daſelbſt unter dem Grundbaß der Septime eine Terz hinzu, z. E.

f
d
h
g Grundbaß.
e hinzugefügte Tertz von unten.

So entſtehet daraus ein fünfſtimmiger Accord, der unſtreitig nach dem neuen Intervall, welches ſich zwiſchen dem tiefſten und höchſten Thone, und in vorigem Accord z. E. zwiſchen e und f findet, ſeinen Namen bekommen muß. Da dieſes Intervall aus neun Stuffen beſteht, und folglich eine None iſt, ſo bekömmt der gantze Accord den Namen des Nonenaccordes.

Gehen wir weiter, und thun unter dem Baſſe des Nonenaccords noch eine Terz hinzu, z. E.

f
d
h
g
e Baß der None.
c Hinzugefügte Tertz von unten.

So

So entſtehet daraus ein ſechsſtimmiger Accord, der unſtreitig nach dem neuen Intervall, welches ſich zwiſchen dem tiefſten und höchſten Thone, und z. E in vorigem Accorde zwiſchen c und t findet, ſeinen Namen bekommen muß. Da dieſes Intervall aus eilf Stuffen beſteht, und folglich eine Undecime iſt, ſo bekömmt der Accord daher den Namen eines Undecimenaccordes. Wenn anitzt in denjenigen Accorden, die aus der Zuſammenſetzung aufſteigender Tertzen in den Gräntzen der Octave entſpringen, der Grund in der unterſten Note des Septimenaccordes lieget: ſo iſt in dieſen beyden Accorden der None und Undecime, die aus der Zuſammenſetzung herabſteigender Tertzen entſpringen, und über die Gräntzen der Octave hinweg gezeuget werden, der Grund allezeit eine Tertz oder Quinte höher zu ſuchen, bey der None nemlich eine Tertz höher, bey der Undecime aber eine Quinte höher. Es wird dieſes aus der Folge deutlicher werden. Da alſo weder der Nonen noch Undecimenaccord ſeinen Grund in der tiefern Note hat, als welche nemlich nichts anders als eine untergeſchobene Note iſt, die ſich auf eine andere Grundnote beziehet: ſo bekommt dieſer gantze Handel, mit dem man den Nonen- und Undecimenaccord von dem Hauptaccord der Septime herleitet, den Namen der Unterſchiebung. Wir haben folglich mit zweyerley Gattungen diſſonirender auf die Grundharmonie eines Septimenaccordes ſich beziehender Sätze zu thun,

Die erſte Gattung begreifft diejenigen, die aus der bloſſen Umkehrung des Septimenaccordes entſtehen. Dieſe nennen wir umgekehrte falſche Accorde.

Die andere Gattung begreifft diejenigen, die aus der Unterſchiebung entſtehen. Dieſe nennen wir untergeſchobene falſche Accorde.

Von jeder ſoll in einem beſondern Abſchnitt gehandelt werden.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Haude und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der Kritiſche Muſicus an der Spree.

Zwey und zwanzigſtes Stück.

BERLIN,
Dienſtags, den 29. Julius 1749.

Mein Herr,

Sollten ſie ſich wohl einbilden, daß es bey den itzigen ſo aufgeheiterten Zeiten noch hin und wieder ſolche lächerliche Pedanten in der gelehrten Republick gäbe, die die Thonkunſt haſſen können. Der angenehmſte Thon machet ſie unluſtig, und würden ſie mit mehrerm Vergnügen dem Geſchrey eines Waldeſels, als den lieblichſten Klängen einer Flöte zuhören. Bey dem Anblick eines Muſickpults ziehet ſich ihre Stirne in Falten, und ihnen den Namen einer die Ohren bezaubernden Sängerinn nennen, heiſſet ſie aufs empfindlichſte aufziehen. Bey einem blinden Folger eines verjährten Bonzen in Japonien würde ſolches Verfahren unter dem Titel eines übertriebnen Eifers, oder eines bey krankem Gemüthe aus Andacht gefaßten Entſchluſſes entſchuldigt werden. Wenn aber ein Menſch, ein ſogenannter Gelehrter, in einem Lande, wo Vernunft, Geſchmack, Artigkeit und Lebensart herrſchen, der Muſick Hohn ſpricht, ſo kann hieran wohl nichts anders, als eine mit grobem Stolz und Eigenſinn verbundne finſtre Unwiſſenheit Schuld ſeyn. Eingenommen und aufgeblähet von derjenigen Wiſſenſchaft, wozu er ſich bekennet, ſiehet dieſer Menſch alle übrigen Künſte und Theile der Gelehrſamkeit, denen er ſich nicht gewidmet, mit mitleydigen Augen an. Die Republick müſte aus lauter Leuten, wie er, beſtehen. Ein phantaſtiſcher Artzt wird glauben, daß ſich der Körper eines Staats, wie der ſieche Leib eines armen Sünders regieren läſſet, und daß man folglich in einem Lande nichts als Apothecker und Bader vonnöthen hat. Ein junger Rabuliſt ſiehet alle diejenigen für unnütze Creaturen an, die nicht, wie er, mit Actionen, Exceptionen, Delegationen, Uſucapionen, Citationen, Stipulationen und Transactionen ihren Diſcurs verbrämen können. Ein

schmutziger Ergoist, dem man das Barbara und Ferio aus den Augen lesen kann, wolte wiederum alle Kanzeln und Gerichtsstuben in einen plumpen von Häccetäten, Quidditäten, Identitäten, und allerhand dergleichen Brechen erregenden Raritäten schwirrenden Catheder verwandelt wissen. Es ist kein Wunder, wenn sich ein Gelehrter von dieser Sorte auch auf Kosten der Musick etwas zu gute thut. Er weiß es wohl, daß zwischen einem Musicus und einem Liebhaber der Musick ein Unterscheid sey, und daß nicht alle diejenigen, die sich der Musick ergeben, Lust und Fähigkeit haben, einstens eine Capelle zu regieren. Es ist ihm nur nicht gelegen, daß diejenigen, die er zu seinen Füssen zu sitzen hat, in einer Kunst, worinn er unerfahren ist, ein Vergnügen finden. Unter dem scheinbaren Vorwand, daß man durch die Erlernung eines Instruments von den Studien abgehalten werde, findet er das leichteste Mittel, zu seinem Zweck zu gelangen Er behauptet mit Händen und Füssen, daß man sich nicht zu gleicher Zeit mit den Wissenschaften bekannt machen, und die Lehre vom Tact erlernen könne. Er hält es für unmöglich, daß man einstens mit dem Doctorhütgen zugleich die Weisheit überkommen könne, woferne man nicht der Thonkunst gute Nacht saget. Es muß diesen Leuten unbekannt seyn, daß die allerersten Poeten allezeit Musickverständige gewesen sind. Aleman, Alcäus, Terpander und Tyrtäus setzten hierinnen ihren Ruhm, und der unsterbliche Pindar hat mit eben so vieler Kunst die Flöte geblasen, als er die hohen Lieder entworfen, die Horatz so sehr bewundert. Spielte Homer nicht die Leyer, und hat der unvergleichliche Anacreon nicht öfters zugleich so zierlich gespielet, als glücklich die Reben besungen? Die ältesten Philosophen aber waren zugleich Lehrer der Musick. Cicero rühmt es dem Plato nach, daß er in der Meß- und Thonkunst geschickt gewesen. Archimedes hat die Musick getrieben. Euclides, Aristoteles, Aristoxen und andere haben sie in ihren Schulen und Schriften vorgetragen. Nähern wir uns den neuern Zeiten, solten denn den Verfolgern der Musick von der stolzen Abkunft Priscians die Schriften eines Böethius, des Des Cartes, eines Castel, oder des Apollonius der neuern Zeit, eines grossen Eulers, der sich bis auf die Theorie der Musick herabgelassen, so gar unbekannt seyn? Danck sey den Musen, daß die gelehrte Republick solchen unleidlichen hypochondrischen Seelen, die der Musick feind seyn können, noch nie das Oberrichteramt über die Handlungen ihrer Bürger anvertrauet hat, und die übrige artige Welt dürfte sich wohl noch weniger bequemen, die Aussprüche solcher mürrischen Vernunftinvaliden gelten zu lassen. Man wird wohl nichts destoweniger fortfahren, in einer wohlaufgeputzten Stube einen schönen und wohlklingenden Flügel für einen eben so nöthigen Zierat anzusehen, als eine das traurige Bild des harten Winters, oder die verfallnen

Mauern

Mauern eines alten Raubschlosses etwann bezeichnende Schilderey. Philaleth wird nicht aufhören, in eben demjenigen Cabinet, wo er seine Raupen und Schmeiterlinge verschliesset, seine Sammlung von Opern zu häuffen, und neben seinem grossen Sehrohre wird man allezeit Bassons und Flöten finden. Der noch immer wider die Opern mit dem Gottsched und Muratori eingenommne, und längst von einem Uffenbach, Hudemann, Mizler und Scheiben widerlegte Comicus wird noch beständig bey einer Grauni-schen Arie ausser sich seyn. In dem Bücherschrancke des Poeten wird man Hallers Gedichte und Quantzens Duetten neben einander finden. Ich rede ihnen hier, mein Herr, von Personen, die ich kenne, und für deren Bemühungen ich Bürge bin. Es haben diese Personen etwas mehr gelernet, als einem alten Weibe nach mathematischer Methode ein Clystier beyzubringen. Sie würden es auf alle Weise mit dem rauhen Strobilus, dem Anfeinder der artigen Musen, aufnehmen. Nichts destoweniger lieben und verehren sie die Musick, und ihr Exempel verdienet, andern ein Sporn der Nachahmung zu seyn. Es ist ja längst ausgemacht, daß eine lange in unverrückter Folge fortgesetzte Reihe ernsthafter Betrachtungen die Kräfte des Gemüthes niederschläget. Ist denn unter denjenigen sinnlichen Belustigungen, wodurch man die ermüdeten Geister wiederum zurechte bringen kann, wohl nicht die Thonkunst die edelste? Dienet ferner die Musick nicht mit zum Bande des gesellschaftlichen Lebens? Man vereinet seine Stimmen, man vereinet seine Instrumenten, man schöpfet aus der Vereinigung der Thöne das reineste und erlaubteste Vergnügen. Ist es denn anständiger, ein staubigter Pultgelehrter zu seyn, und von nichts anders als den verdorrten Mumien Egyptens zu reden, als von den perlenden Thönen einer feurigen Astroe ein gescheutes Urtheilfällen zu können? Kann man denn nicht die Rolle eines vernünftigen Gelehrten und einer Person von Geschmack verbinden? Die Welt beweist es ja mit tausend Exempeln. Haben sie doch die Gutheit, mein Herr, den Anschnautzern der edlen Thonkunst die Wahrheit zu sagen, und solchen zotlichten Viertelphilosophen vernünftigere Begriffe von einer Kunst beyzubringen, von deren seltnem Wehrte dieses das gröste Zeugniß ist, daß sie der gröste Held seiner Zeit seines Schutzes würdig schätzet. Ich bin

Dero ergebenster
Thonlieb.

Es lohnt sich nicht der Mühl, auf sie den Kiel zu spitzen.
Wer kann aus jedem Holtz Mercurens Bildniß schnitzen?
Auch schadts der Thonkunst nicht, daß sie kein Thor erhöht.
Sich schimpft er, wenn er zeigt, daß er sie nicht versteht.

Erſte Gattung diſſonirender Sätze, oder von den umgekehrten falſchen Accorden, und zwar

(A) von den Septimen, die auf einem eigentlichen harmoniſchen Dreyklang beruhen, und den davon abſtammenden Sätzen.

Der Grundaccord der Septime, wovon wir itzo handeln wollen, findet auf allen Saiten einer Thonart ſtatt, ausgenommen auf der ſiebenten Saite eines dur Thones, und der andern Saite eines moll Thones, als welche Saiten keinen eigentlichen Dreyklang haben. Dieſer Ausnahme ſind aus eben dieſer Urſache die zufälliger Weiſe um einen halben Thon erhöhete ſechſte und ſiebente Saite eines moll Thones, wovon bald mehrers gedacht werden wird, gleichfals unterworfen. Die Beſchaffenheit der Septimen hänget von der Zuſammentreffung der Intervallen ab, woraus eine Thonart beſteht. So findet ſich z. E. zur vierten Saite in einem harten Thon, und zur ordentlichen ſechſten Saite in einem weichen Thon allezeit die groſſe Septime, als

e groſſe Septime
c
a
f

Grundthon. f vierte Saite in c dur, und ſechſte Saite in A moll.

So finden ſich ferner lauter kleine Septimen gegen die Dominanten in beyden Thonarten, z. E.

f kleine Septime.	d kleine Sept.
d	h
h	gis
g	e
Grundthon g Dominante in c dur.	Grundthon e Dominante in a moll.

und ſo weiter. Doch wollen wir allhier, in Abſicht auf den Thon eines Geſanges, einen ſehr nöthigen Unterſcheid unter dieſen allhier vorkommenden Septi-

Septimenaccorden machen. Diejenigen, die auf dem harmoniſchen Dreyklang einer Dominante beruhen, und aus der groſſen Tertz, reinen Quinte und kleinen Septime zuſammen geſetzet ſind, wollen wir die thoniſchen Septimenaccorde nennen, aus der Urſache, weil, nach dem harmoniſchen Dreyklang auf der Klangſaite, der Septimenaccord der Dominante der Gegenſtand aller Aufmerckſamkeit iſt, und insbeſondere aus dieſem leztern, und den von ihm abſtammenden Sätzen der Thon eines Geſanges erkannt werden kann, wie anderswo gezeigt werden wird. Die übrigen Septimenaccorde, die uns den Thon einer Harmonie nicht unmittelbar zeigen, wollen wir gemeine Septimenaccorde nennen.

Anmerckung.

(1) Der Accord der kleinen Septime mit der groſſen Tertz findet öfters zufälliger weiſe auf der vierten Saite einer weichen Thonart ſtatt, zum Exempel:

c
a
fis, anſtatt f.
d vierte Saite von A moll.

Es folget ihm aber der thoniſche Septimenaccord auf der Dominante beſtändig mittelbar oder unmittelbar nach, der alsdenn den Thon des Geſanges beſtimmet.

(2) Der groſſe Septimenaccord auf der Klangſaite eines weichen Thones kann als ein thoniſcher Septimenaccord einer andern Claſſe angeſehen werden, weil aus der darinnen vorhandenen thonbezeichnenden gleichfals der Thon eines Geſanges erkannt werden kann. Der groſſe Septimenaccord auf der Klangſaite eines harten Thones aber gehöret nicht hieher, weil dieſer Accord der groſſen Septime auch auf der vierten Saite einer andern harten Thonart ſtatt haben kann.

Exempel.

gis groſſe Septime.	h groſſe Septime	h groſſe Septime.
e	g	g
c	e	e
a Klangſaite.	c Klangſaite.	c vierte Saite von G dur.

Laßt uns sehen, was für Accorde von jedem Grundaccorde der Septime vermittelst der Umkehrung entspringen. Es sind ihrer drey, der Accord der Sextquinte, der Accord der Quartterz, und der Accord der Secunde. Wegen der Veränderung ihrer Gestalten kann man die engern und weitern Versetzungen des Septimenaccordes nachsehen.

(1) Der Accord der Sextquinte. Es entstehet selbiger, wenn der Baß des Septimenaccordes eine Tertz höher genommen wird. Seine Intervallen sind die Sexte, Quinte und Tertz. Wenn dieser Sextquintenaccord von dem Septimenaccorde über der Dominante herruhret, welches aus der darinnen befindlichen falschen Quinte, kleinen Sext, und kleinen Terz erkannt werden kann, so nennet man ihn den Accord der falschen Quinte. Der Platz des Accords der falschen Quinte ist eine chonbezeichnende.

Exempel allerhand Septimenaccorde.

Septimenaccord. e grosse Septime, c, a, f — f

Septimenaccord. c kleine Septime, a, f, d — d

Septimenaccord. cis grosse Septime, a, f, d — d Klangsaite.

Septimenaccord. c kleine Septime, a, fis, d — d Dominante von g

Daraus entstehende Sextquintenaccorde. (*)

Sextquintenaccord. e Quinte, c Tertz, a, f Sexte — a versetzter Baß — f Grundbaß.

Sextquintenaccord. c Quinte, a Tertz, f, d Sexte — f versetzter Baß — d Grundbaß.

Sextquin-

(*) Die Intervallen sind allhier von dem versetzten Basse an abzuzählen.

Sextquinten-accord.
cis übermäßige Quinte.
a Tertz.
f
d Sexte.
f Mediante von d moll.
d Grundbaß.

Accord der falschen Quinte.
c falsche Quinte.
a Tertz.
fis
d Sexte.
fis thonbezeichnende von g.
d Grundbaß.

(2) Der Accord der Quarttertz. Selbiger entsteht, wenn der Baß des Septimenaccordes eine Quinte höher gerücket wird. Seine Intervallen sind die Sexte, Quart und Tertz. Wenn dieser Accord von dem thonischen Accord auf einer Dominante herrühret, welches aus der kleinen Tertz, reinen Quart und grossen Sexte zu ersehen ist: so pfleget man ihn den thonischen Quarttertzenaccord zu nennen. Dieser thonische Quarttertzenaccord findet auf keiner andern, als der zweyten Saite einer Thonart statt. Wir wollen die vorher angeführten Exempel der Septimenaccorde behalten, und sie in folgende Quarttertzenaccorde verwandeln.

Quarttertzen-accord.
e Tertz.
c
a Sexte.
f Quarte.
c versetzter Baß.
f Grundbaß.

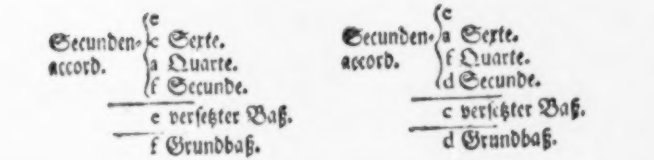
Quarttertzen-accord.
c Tertz.
a
f Sexte.
d Quarte.
a versetzter Baß.
d Grundbaß.

Quarttertzen-accord.
cis Tertz.
a
f Sexte
d Quarte.
a Dominante von d moll.
d Grundbaß.

Thon. Quarttertzen-accord.
c kleine Tertz.
a
fis grosse Sexte.
d reine Quarte.
a zweyte Saite von g
d Grundbaß.

(3) Der Accord der Secunde. Es entsteht selbiger, wenn der Baß des Septimenaccordes eine Septime höher, oder welches einerley ist, eine Secunde tiefer genommen wird. Seine Intervallen sind

ſind die Sexte, Quarte und Secunde. Wenn dieſer Secundenaccord von einem thoniſchen Septimenaccord herrühret, welches aus der groſſen Secunde, übermäßigen Quarte und groſſen Sexte zu erſehen iſt: ſo heiſſet er insgemein der Accord des Tritons, oder der übermäßigen Quarte. Der Platz des Tritonsaccords iſt die vierte Saite eines Thones. Wir behalten wiederum die vorigen Septimenaccorde, und verwandeln ſie in folgende Secundenaccorde:



Anmerckung.

Der Baß des thoniſchen Septimenaccordes in einem moll Thon pfleget öfters ſeinen Platz der ſechſten Saite abzutreten. Da dieſe Verſetzung des Grundthones das Verhältniß und den Namen der übrigen Intervallen, woraus dieſer Accord beſtehet, verändert, und daſelbſt eine übermäßige Secunde hineinführet, ſo bekommt dieſer Accord daher den Namen des Accords der übermäßigen Secunde. Die Intervollen dieſes Accords ſind die übermäßige Secunde, die übermäßige Quarte, und die groſſe Sexte. Der Platz des Accords der übermäßigen Secunde iſt die ſechſte Saite eines moll Thones.

Vorstellung.

Thonischer Sept. accord.	d h gis e	Accord der übermäßigen Secunde.	d grosse Sexte. h Triton. gis übermäß. Sec. f
	e Dominante in A moll.		f sechste Saite in A moll.

Von diesem Accorde der übermäßigen Secunde stammen vermittelst der Umkehrung drey Accorde her.

(1) Der erste ist der Accord der verminderten Septime. Selbiger entsteht, wenn der Baß eine übermäßige Secunde höher steiget. Seine Intervallen sind eine kleine Terz, eine falsche Quinte, und eine verminderte Septime. Der Platz dieses Accords ist beständig die thonbezeichnende eines moll Thones.

Exempel.

Accord der übermäßigen Secunde.	d h gis f	Accord der verminderten Septime.	d falsche Quinte. h kleine Tertz. gis f verminderte Septime.
	f sechste Saite in A moll.		gis thonbezeichnende von A moll

Der Accord der verminderten Septime ist also kein Grundaccord, und nichts anders als ein durch eine erborgte Harmonie von dem thonischen Septimenaccord, aus dem Satz der übermäßigen Secunde entspringender umgekehrter Accord. Daß er kein Grundaccord sey, ist wohl nicht blosserdings daraus zu schliessen, wie ein gewisser sehr berühmter Musicklehrer behauptet, weil der Grundklang einer Triadis weder in c dur, noch in a moll, (von welchen beyden hernach auf andere Thonarten zu schliessen) keine durch ein Kreuz oder viereckigt Be erhöhete Note seyn muß, das ist, weil der Baß der verminderten Septime kein wesentliches Intervall einer weichen Thonart ist, auf den zufälligen aber keine Grundharmonie statt finden kann. Hiewider streiten viele Exempel. Es würde auch hieraus folgen, daß auf der grossen Sexte einer weichen Thonart auch keine Septime statt finden könne, warum? weil die grosse Sexte in der

weichen Thonleiter ein zufälliger, oder ein durch ein Kreutz erhöhter Thon iſt. Ja es würden aus eben dieſer Urſache noch einige andere uneigentliche Dreyklänge, und darauf gebauete Septimenaccorde verbannet ſeyn müſſen. Es iſt gegentheils zu behaupten, und pag. 154. unter dem Artickel von dem erſten uneigentlichen Dreyklang einzurücken, daß der weiche verminderte Dreyklang, wiewohl zufälliger weiſe, auch auf der ſechſten und ſiebenten Saite eines moll Thones ſtatt finden kann. Daraus folget aber nicht, daß dieſe Accorde deswegen ausdrücklich als bloſſe Dreyklänge in der Harmonie gebraucht werden müſſen, und daß es nicht beſſer ſey, die zufälligen uneigentlichen Dreyklänge durch den Zuſatz einer ordentlichen Diſſonanz in der Harmonie brauchbar zu machen. Die Urſache alſo, daß der verminderte Septimenaccord nicht unter die Grundaccorde zu zählen iſt, iſt wohl ſchlechterdings dieſe, weil die Erfahrung lehret, daß er überall einen Hülfsaccord abgiebt, und anſtatt des Accords der falſchen Quinte auf der thonbezeichnenden eines Mollthones gebrauchet wird, wie ein jeder die Probe damit machen kann. Diejenigen Accorde aber, die untereinander verwechſelt werden können, müſſen ohne Zweifel auf einerley Grunde beruhen. Da nun der Grundaccord der falſchen Quinte der thoniſche Septimenaccord iſt: ſo muß der verminderte Septimenaccord auch hievon ſeinen Urſprung nehmen. Dieſes aber geſchicht, wenn der Baß ſeinen Platz verändert, und eine Stuffe höher ſteiget. In dieſem verminderten Septimenaccorde findet oftermahls vermittelſt einer gewiſſen Figur, welche anderswo erkläret werden wird, zufälliger weiſe, eine vollkommne Quinte anſtatt der verminderten Platz, z. E.

f
dis, anſtatt d.
h
gis
---
gis

Von den übrigen aus dem Accorde der übermäßigen Secunde herſtammenden Sätzen im künftigen Blatte.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Hand- und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritiſche Muſicus an der Spree.

Drey und zwanzigſtes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 5. Auguſt 1749.

Fortſetzung des Grandvalliſchen Verſuchs über den guten Geſchmack.

Einer guten Schrift ſagt, ein berühmter Dichter, gehet es wie einem Stücke Holtz, welches man mit der Hand ins Waſſer ſencket. Es bleibet auf dem Grunde, ſo lange man es darauf hält. Sobald die Hand aber müde wird, hebt es ſich wiederum empor. Sollte aber ein nicht wohl aufgenommenes Werck zehn, zwanzig oder dreißig Jahr in Vergeſſenheit bleiben: ſo muß man ſich ohne Schwürigkeit überwunden geben. Das Publicum bekömmt ſeine Freyheit wieder, ſobald die Parteyen aufhören. Es kann mit ſo vielem Recht, wie zuvor, das Endurtheil ſprechen. Alsdenn würde ich doch meine für mich gehabte beſondre Meinung fahren laſſen, und ſicher glauben, daß ich meine Vorſchriften nicht recht angewendet, und mich geirret hätte. Die Zeit iſt der Meiſter, der höchſte Richter. Sie vernichtet oder beveſtiget die Ausſprüche, ohne weiter zu appelliren, weil ſie die Urtheile läutert, und ihre Wahrheit oder Falſchheit darthut. Je älter die Urtheile ſind, deſto gewiſſer ſind ſie. Die Zeit allein beſiegelt den Ruhm eines Werckes.

Laßt uns itzo die Grade des Wehrtes einer Arie beurtheilen. Man hat gewiſſe Vorſchriften dazu. Erſtlich haben die Fehler wider die kleinen Regeln in Anſehung derer wider die groſſen gar wenig zu bedeuten. Hernach, da das Vergnügen des Herzens das Vergnügen der Ohren überwieget, ſo muß eine Muſik fehlerhafter ſeyn, die wider die aufs Vergnügen des Herzens abzielende Geſetze verſtöſſet, als die, die bloß diejenigen

Gesetze verletzet, deren Vorwurf das Vergnügen des Gehöres ist. Wir wollen einige kleine Fehler wider die Regeln der Setzkunst übersehen. Aber laßt uns einen kalten oder gezwungenen Gesang, eine unausdrückende oder mit zu vielen Zieraten und Reichthümern zur Unzeit besetzte Musick verachten. Die schönsten Sachen hören auf, schön zu seyn, wenn sie nicht an ihrem rechten Orte stehen. Die Vernunft lehret einen gewissen Wohlstand darinnen beobachten, und dieser Wohlstand leitet zur Vollkommenheit. Drittens ist ohne Widerspruch die schönste Musick diejenige, die sowohl vom Volck, als von Kennern und Gelehrten bewundert wird; ja ich würde allezeit diejenige höher schätzen, welche durchgängig von dem ganzen Volcke bewundert wird. Die Gelehrten sind Musickmeister, Leute, die von ihren Regeln eingenommen sind. Das Volck ist der grosse Haufen, welcher eben zu keinen grossen und besondern Einsichten gelanget ist, und der sich durch nichts weiter, als seine natürliche Empfindung leiten lässet. Kenner heisse ich diejenigen, welche weder gänzlich zum Volcke, noch gänzlich zu den Gelehrten gehören, halb zu einem, und halb zum andern, etwas gelehrter als das Volck, das ist, etwas weniger den Regeln, als der natürlichen Empfindung einräumend. Wenn ich alles genau erwäge, so deucht mich, daß wir durch unsere eigene Erfahrung nicht Licht genung haben, den Wehrt desjenigen, was wir hören, nach seinem Grade zu bestimmen, und diesen Grad bestimmen, ist der höchste Punct des Geschmacks. Erkennen, daß eine Arie gut oder schlimm ist, ist eine mittelmäßige Geschicklichkeit; genau erkennen, wie gut oder schlimm ein Lied ist, und sagen: Das ist gut, aber dieses noch besser; dieses ist schlimm, aber jenes noch schlimmer; dieses zeuget von der feinsten Unterscheidungskraft. Diese aber ist die Frucht einer langen Erfahrung, und sie zu erhalten, muß man, so viel möglich, seine Einsichten in Uebung zu bringen suchen. Man muß sich gewöhnen, allezeit zu urtheilen, und kein Musickstück vorüber gehen lassen, ohne darüber seine Gedancken zusammen zu ziehen. Mit der Zeit wird unsere Beurtheilung vollkommen richtig seyn.

Ich bin versichert, daß mancher vermeinter Gelehrter sich wundern wird, daß ich den Beyfall des Volckes dem Beyfalle der Gelehrten vorziehe. Sie haben Unrecht, wird er sagen; da sie ihrem Handwercke nach ein Musicus sind, so sind sie ohne Zweifel gelehrt, oder sollen es zum wenigsten seyn. Ich werde ihm auf eben denjenigen Thon antworten: Gelehrt allein, da Sganarelle antwortet: Medicus allein. (*) Bilden sie sich nicht

(*) Medecin malgré lui, Act. I. Sc. 6.

nicht ein, Herr Doctor, daß ich einen Gaſſenhauer höher ſchätze, als alle andere Muſick, weil ihn das Volck durchgehends ſinget. Dieſes werden ſie mir nicht zumuthen. Ich will ihnen aber antworten. Man kann in Abſicht auf die Muſick zweyerley Gattungen vom Volcke erkennen; eines, welches man das gemeine Volck oder den Pöbel nennet, und welches aus allerley ſchlechten Leuten und Geſinde beſteht. Dieſes höret mit Vergnügen einem Knittelliede zu, und beſucht die Opern nicht. Das andere beſteht aus ehrbaren, anſehnlichen und wohlerzogenen Leuten. Dieſes geht in die Schauſpiele, bringet aber nicht die Känntniß der Regeln mit ſich, und iſt in Abſicht hierauf Volck zu nennen, und von dieſem Volcke rede ich. Doch könnte ich wohl den Beyfall des geringen Volckes auf eine gewiſſe Weiſe einigermaſſen gelten laſſen, nemlich alsdenn, wenn er für nichts anders als eine Folge des Beyfalls unſers andern vornehmen Volckes anzuſehen iſt. Ich werde aber iederzeit behaupten, daß was durchgehends die Bewunderung desjenigen Volckes hat, welches die Bühne beſucht, ohne von Gelehrten bewundert zu werden, dasjenige übertrift, was den Gelehrten gefällt, ohne das Volck zu rühren. Den ſchon angegebenen Urſachen kann man noch den ſo gewöhnlichen Handwercksneid an die Seite ſtellen. Die Eiferſucht beweget die Gelehrten mehr als einmahl, das gute zu tadeln, und das böſe zu loben. Die Gelehrten, und beſonders die pedantiſch Gelehrten haben die gröſte Mühe, einander zu gefallen. Einrichtung, Wendung, Ausdruck, alles misfället ihnen. An der Stelle desjenigen, das man ihnen zeiget, wollen ſie allezeit dasjenige finden, was ſie daſelbſt in ähnlich m Vorfall würden geſetzet haben. Sie ſind, ſagt der Verfaſſer der Characterm, ſo voll von ihren eigenen Ideen, daß die Ideen eines andern unmöglich bey ihnen Platz finden können.

Fortſetzung der von der übermäßigen Secunde herſtammenden Sätze.

(2) Der andere von der übermäßigen Secunde herſtammender Accord beſteht aus einer kleinen Terz, falſchen Quinte und groſſen Sexte. Selbiger entſteht, wenn der Baß der übermäßigen Secunde eine übermäßige Quarte höher ſteiget. Dieſer Accord findet nirgends Platz als auf der andern Saite eines moll Thones, und wird anſtatt des thoniſchen Quartterzenaccordes, von dem er nichts weiter, als in der falſchen Quinte unterſchieden iſt, gebrauchet.

Exempel.

Accord der übermäßigen Secunde.	d h gis f	Umgekehrter Accord.	d kleine Tertz. h gis grosse Sexte. f falsche Quinte.
	f		h andere Saite von A moll.

(3) Der dritte von der übermäßigen Secunde herstammender Accord besteht aus einer kleinen Tertz, übermäßigen Quarte, und grossen Sexte. Selbiger entsteht, wenn der Baß der übermäßigen Secunde eine Sexte höher steiget. Dieser Accord findet nirgends Platz, als auf der vierten Saite eines moll Thones, und wird anstatt des ordentlichen Tritonsaccordes, von dem er nichts weiter als durch die Tertz unterschieden ist, gebrauchet.

Exempel.

Accord der übermäßigen Secunde.	d h gis f	Umgekehrter accord.	d h grosse Sexte. gis übermäßige Quarte. f kleine Tertz.
	f		d vierte Saite von A moll.

Man mercke.

(*) Daß man den Accord der übermäßigen Secunde, und die vermittelst der Umkehrung davon abstammenden Sätze thonische Hülfsaccorde nennen kann.

(**) Daß nur ein mechanischer Kunstgriff dazu gehöret, diese Accorde leicht auf dem Claviere zu finden, in dem in selbigen ein Intervalle von dem andern nicht weiter als eine kleine Tertz abstehet, wiewohl sich der Verhalt einer kleinen Tertz nicht durchgängig darinnen findet.

(B) Von den Septimen, die auf einem uneigentlichen harmonischen Dreyklang beruhen, und den davon abstammenden Sätzen.

Die Grundaccorde der Septime, wovon wir itzo handeln wollen, finden nicht auf allen Sajten einer Thonart statt. Ein jeder hat seine besondere Saite, der er allein eigen ist. Die Beschaffenheit der Septimen hänget bey einigen von der Leiter einer einzigen Thonart, und folglich, von dem Zusammentreffen der Intervallen ab; bey einigen wiederum nicht

wenn

wenn nemlich zwey Thonarten vermiſchet ſind. Uebrigens findet ſich in der Zeugung der Accorde eben diejenige Ordnung, als bey denen, die auf einer eigentlichen Triade beruhen.

(1) Der weiche verminderte Dreyklang hat die kleine Septime. Dieſer Septimenaccord findet ſich ordentlicher Weiſe auf der ſiebenden Saite eines dur- und der andern Saite eines moll Thones; zufälliger weiſe auf der um einen halben Thon erhöhten ſechſten und ſiebenden Saite eines moll Thones.

Exempel dieſes Septimenaccordes mit den von ihm abſtammenden Sätzen.

Septimenaccord.
a
f
d
h

h ſiebende Saite von c dur, und zweyte von A moll.

Sextquintenaccord.
a Quinte.
f Tertz.
d
h Serte.

d andere Saite von c dur, und vierte von A moll.

h Grundbaß.

Quartertzenacc.
a Tertz.
f
d Serte.
h Quarte.

f vierdte Saite von c dur, und ſechſte von A moll.

h Grundbaß.

Secundenaccord.
a
f Serte.
d Quarte.
h Secunde.

a ſechſte Saite von c dur, und die Klangſaite A.

h Grundbaß.

Anmerckung.

Zufälliger weiſe kann auch die reine Quinte in dieſem Accorde ſtatt finden, doch nur auf der andern Saite eines moll Thones, z. E.

a
reine Quinte fis, anſtatt f.
d
h

h andere Saite von A moll.

(2) Der harte verminderte Dreyklang bekömmt die kleine Septime. Dieſer Septimenaccord kann der andern oder fünften Saite eines Mollthones zugeeignet werden.

Exempel dieſes Septimenaccordes mit den von ihm abſtammenden Sätzen.

Septimenaccord. a, f, dis, h

Grundbaß h andere Saite von A moll, und fünfte von E moll.

Sextquintenaccord. a falſche Quinte, f verminderte Tertz, dis, h kleine Sexte.

dis verſetzter Baß.

h Grundbaß.

Quarttertzenaccord insgemein. Acc. der übermäßigen Sexte. a groſſe Tertz, f, dis übermäßige Sexte, h Triton.

f verſetzter Baß.

h Grundbaß.

Secundenaccord. a, f kleine Sexte, dis Triton, h Secunde.

a verſetzter Baß.

h Grundbaß.

Anmerckung.

Der Baß dieſes Septimenaccordes tritt öfters eine Stuffe, und zwar einen halben Thon höher. Dieſe Erhöhung des Baſſes verändert zu gleicher Zeit das Verhältniß der Intervallen, und verwandelt den Septimenaccord in einen aus einer übermäßigen Secunde, reinen Quarte und groſſen Sexte beſtehenden Accord, und ſo in den umgekehrten Accorden nach Proportion.

Exempel.

Grundaccord. a groſſe Sexte, f reine Quarte, dis übermäß. Sec., c

erhöhter Baß. c anſtatt b.

Erſter umgekehrter Accord. a falſche Quinte, f verminderte Tertz, dis, c verminderte Septime.

dis verſetzter Baß.

c Grundbaß.

Zwey-

Zweyter umgekehrter Accord.
f
dis übermäß. Sexte.
e reine Quinte.
a groſſe Tertz.

f verſetzter Baß.

c Grundbaß.

Dritter umgekehrter Accord.
a
f kleine Sexte.
dis Triton.
c kleine Tertz.

a verſetzter Baß.

c Grundbaß.

(3) Der harte vergröſſerte Dreyklang nimt ordentlicher weiſe die groſſe Septime, zufälliger weiſe die kleine an. Der Platz dieſes Septimenaccordes iſt die Mediante eines Mollthones.

Exempel mit der groſſen Septime.

Septimenaccord.
h groſſe Septime.
gis übermäß. Quinte.
e groſſe Tertz.
c

Grundbaß. c Mediante von A moll.

Sextquintenaccord.
h reine Quinte.
gis groſſe Tertz.
e
c kleine Sexte.

e Dominante von A moll.

c Grundbaß.

Quartterzenaccord.
h kleine Tertz.
gis
e kleine Sexte.
c verminderte Quarte.

gis Thonbezeichnende von A moll.

c Grundbaß.

Secundenaccord.
h
gis groſſe Sexte.
e reine Quarte.
c kleine Secunde.

h andere Saite von A moll.

c Grundbaß.

Exempel mit der kleinen Septime.

Septimenaccord.
b kleine Septime.
gis
e
c

c Grundbaß.

Sextquintenaccord.
b falſche Quinte.
gis
e
c

e verſetzter Baß.

c Grundbaß.

Quartterzenaccord.
b verminderte Tertz.
gis
e
c

gis verſetzter Baß

a Grundbaß.

Secundenaccord.
b
gis übermäßige Sexte.
e Triton.
c groſſe Secunde.

b verſetzter Baß.

c Grundbaß.

(4) Der

(4) Der weiche vergrösserte Dreyklang erhält die grosse Septime.

Exempel.

Septimenaccord.
h grosse Septime.
gis übermäßige Quinte.
es kleine Tertz.
c
c Grundbaß.

Erster umgekehrter accord.
h übermäßige Quinte.
gis übermäßige Tertz.
es
c grosse Sexte.
es versetzter Baß.
c Grundbaß.

Zweyter umgekehrter accord.
h kleine Tertz.
gis
es vermind. Sexte.
c vermind. Quarte.
gis versetzter Baß.
e Grundbaß.

Dritter umgekehrter accord.
h
gis grosse Sexte.
es verminderte Quarte.
c kleine Secunde.
h versetzter Baß.
c Grundbaß.

(5) Der fünfte uneigentliche Dreyklang erhält die grosse Septime.

Exempel.

Septimenaccord.
a grosse Septime.
f reine Quinte.
dis übermäß. Tertz.
b
b Grundbaß.

Erster umgekehrter accord.
a falsche Quinte.
f verminderte Tertz.
dis
b verminderte Sexte.
dis versetzter Baß.
b Grundbaß.

Zweyter umgekehrter accord.
a grosse Tertz.
f
dis übermäß. Sexte.
b reine Quarte.
f versetzter Baß.
b Grundbaß.

Dritter umgekehrter accord.
a
f kleine Sexte.
dis übermäßige Quarte.
b kleine Secunde.
a versetzter Baß.
b Grundbaß.

Künftig weiter.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzet, und sind in der Haude- und Spenerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritische Musicus an der Spree.

Vier und zwanzigstes Stück.

BERLIN,

Dienstags, den 12. August 1749.

Fortsetzung des Grandvallischen Versuchs über den guten Geschmack.

Das Volck, ich verstehe das edle, überlässet sich der Natur. Diese leitet selbiges; es leihet sich untereinander seine Einsicht, einer hilft dem andern zurecht, sein Ausspruch ist der allgemeinen Empfindung gemäß und ungezwungen, dieses Volck nenne ich die Oberrichter. Da sind mehr Ohren und Augen; die Natur redet in ihm laut und deutlich; die Wahrheit bricht aus dem Parterre, (*) wie dort aus der Mitte der Bürger zu Athen, hervor. Nach diesem Volcke setze ich die Kenner, und zwar setze ich sie vor den Gelehrten, weil ein Kenner nichts anders als gleichsam ein Zusammenfluß des Guten bey den Gelehrten und dem Volcke ist. Den Gelehrten weise ich endlich die letzte Stelle an, weil sie ihre Wissenschaft, wovon sie eingenommen sind, und die Regeln, denen sie sich öfters mit dem blindesten Schülergehorsam überlassen, insgemein den fälschsten Vorurtheilen zu unterwerfen pflegen. Die Halb- und Viertelgelehrten, die ein böser Planet zur Thonkunst verdammet, verdienen nicht, daß man ihrer erwehne.

Ich komme noch einmahl auf die sogenannten Pontneufs, um zu zeigen, daß, was ich davon halte, meinem Geschmack eben keinen Abbruch

(*) Es wird wenigen unbekannt seyn, daß so lange ein Schauspiel zu Paris nicht den Beyfall des Parterre erhält, man an der Güte desselben noch beständig zweifelt.

thut. Wenn dieſe Lieder gut ſind, wie ſich denn unterweilen gar gute darunter finden, ſo iſt das gute allezeit ſchätzbar, es komme her, wo es wolle. Doch muß man unter einem auf der neuen Brücke, und einem bey Hofe erzeugten Pontneuf einen Unterſcheid machen. Die heßlichen Melodien zu dieſen Knittelliedern werden deßwegen nicht ſchön, weil ſich manchesmahl auch wohl ein Pflaſterſtutzer damit hören läſſet. Die guten aber werden aus gleicher Urſache nicht verwerflich, wenn ſie gleich der ſchlechteſte Menſch ſinget. Ueberhaupt pflegen diejenigen, die ſich durchgehends ausgebreitet haben, noch etwas melodiſch, und zum wenigſten lebhaft zu ſeyn. Die ſchlechterdings verwerflichen Knittellieder erſtrecken ſich nicht weiter als um das Gebiete der neuen Brücke, wo ſie ihren Urſprung genommen haben (*)

Was

(*) Ein Pontneuf iſt nichts anders als eine in Melodie gebrachte ſcaramutziſche Knittelpoeſie über allerhand unter dem gemeinen Volck ſich ereignende lächerliche Begebenheiten. Man ſaget auch ſonſten Vaudeville, Brunette. Daß dieſe Pontneufs von den übrigen kleinen Liedern, womit die Franzoſen ihre Flaſche oder ihre Phyllis zubefingen pflegen, zu unterſcheiden ſind, weil der Vorwurf dieſer letztern edler iſt, und darinnen Witz und Artigkeit herrſchen muß: dieſes iſt eine Anmerckung, die ein jeder von ſich ſelber machen kann. Wie alſo geſchickten Dichtern und Compoſitten die Verfertigung der artigen kleinen Lieder gehören ſollte: ſo müſſen auch nur geringe Muſicanten und Dichter die Erlaubniß haben, einen Pontneuf zu machen. Nichts deſto weniger, da die Franzoſen zur Abwechſelung ſehr geneigt ſind, und es nicht für ſo abgeſchmackt halten, ein comiſches Lied herzutrillern, und zu lachen, als mit gefaltenen Händen in allen Geſellſchaften ſeine Hüft- und Nierenſchmertzen zu erzählen und zu klagen: ſo müſſen es ſich auch geſchickte Dichter und Compoſitten unterweilen gefallen laſſen, ihrer Nation hierinnen zu willfahren, und ſolche Pontneufs zu verfertigen, die auch artige Leute ſingen können, ja bey deren Anhörung diejenigen Perſonen bey ihnen, die in gewiſſen Gelegenheiten mit der rechtsgläubigen Amtsmine eines erzheiligen Bethbruders die Leute zu ſchrecken pflegen, nicht erröthen dürfen. Unter diejenigen Meiſter, die ſich nicht nur auſſer ihren groſſen Wercken, durch Liebes- und Trinckelieder, ſondern ſo gar durch Pontneufs bekannt gemachet haben, gehören Mouret, Le Maire, La Garde, Bourgeois, Dertin, Courbois, Sagione, welcher ein Italiäner iſt, nebſt vielen andern. Man kann alſo die Pontneufs in zweyerley Claſſen unterſcheiden. Die eine begreift die pöbelhaften, und dieſe können nur von wartigen Meiſtern in der Dicht- und Thonkunſt herkommen, geſetzt daß wir Verfertiger die geſchickteſten Leute von der Welt ſind. Die andere begreift die artigen bürgerlichen, wo ein ſcherzhafter Einfall über einen gewiſſen Umſtand fein ausgedruckt iſt. Dieſe Stücke reden auch noch ihrer Gattung feliſt das Wort. Der Herr Grandval, der hier bloß mit der Muſick, nicht aber der Poeſie zu thun hat, ſcheinet allhier auf die aus der erſten Claſſe mitgezielet zu haben, weil ſich manchesmahl etwas gutes darunter befinden kann, wie denn ſolches die auf die ſogenannten pieces echappées du feu verfertigten Melodien bezeugen. Er hat aber für nöthig befunden, ſich etwas weiter darüber zu erklären, weil er vielleicht von einem muſicaliſchen Orbil an der Seine angefallen zu werden, beſorget hat.

Was die unter dem gemeinen Volcke bekannte Operarien anbelanget: so bin ich der Meinung, daß diese Bekanntwerdung eine sichere Probe ihrer Vortreflichkeit ist, und zwar deßwegen, weil diese Arien, da sie den Beyfall vernünftiger Personen erhalten haben, sehr lange und durchgängig in grossen Häusern gesungen seyn müssen, daß sie diejenigen Leute, die darinnen zu thun haben, haben erlernen können. Diese haben sie denn wiederum andern beygebracht, und endlich haben sie auch die frantzösischen Köche und Köchinnen singen gelernet. Die eifersüchtigen Gelehrten müssen es nicht haben verhindern können, daß diese Arien in Schwang gekommen: da hingegen ein beym Pöbel erzeugtes Lied, und welches sich nur unter dem Pöbel ausbreitet, keinen andern als den Beyfall des Pöbels hat, und das gemeine frantzösische Volck, welches darinnen von dem athenienischen sehr weit unterschieden ist, daß es nicht die edlern Schauspiele besucht, keine genugsam gereinigte Empfindung hat, daß man seinen Beyfall, wenn er allein ist, gelten lassen sollte. Nur alsdenn laß ich ihn gelten, wie ich bereits oben gesagt, wenn er ansehnliche und vernünftige Leute zu Vorgängern hat. Alsdenn wird es ein neues Zeugniß von der Schönheit eines musicalischen Wercks seyn.

Will man seinen Geschmack endlich zur Vollkommenheit bringen, so glaube ich, daß man unparteyische Gelehrte darüber zu Rathe ziehen, daß man es auf den Ausspruch eines Kenners ankommen lassen, und auf die Regung des Volckes acht haben muß

Es bleibet uns noch eine kleine Regel übrig. Wie wir aller angegebenen Mittel ungeachtet nicht sogleich die Fertigkeit, allezeit richtig zu urtheilen, überkommen werden, wie wir uns noch öfters irren können: So müssen wir uns gewöhnen, unsre Irthümer zu bemercken, und zu verbessern. Wir müssen unsre Urtheile mit so vieler Schärfe, als die Wercke eines andern untersuchen. Wir müssen bis auf die Ursache unsrer Irthümer zurücke gehen, und auf diese Ursache müssen wir unser Augenmerck haben. Je schärfer wir sie beobachten werden: je weniger werden wir Gefahr lauffen, wiederum in den vorigen Fehler zu fallen. Die Folge wird die Wichtigkeit dieser Lehre beweisen.

Die zur Bewahrung des guten Geschmackes gehörigen Mittel sind keine andere, als die, wodurch man ihn erhält. Die beständige Ausübung oben entworfner Vorschriften erhält uns in beständigem Besitz des guten Geschmacks.

Man fraget nach allem dieſen, woran man denn erkennt, daß man den guten Geſchmack beſitzet. Wenn wir ſehen werden, daß unſre Urtheile mit dem Namen des Componiſten übereinſtimmen, daß ſie den Ausſprüchen geſchickter und unparteyiſcher Muſickverſtändigen und Kenner ähnlich ſind, und daß dieſe Urtheile durch das Anſehen des Volckes und der Zeit beveſtigt werden: ſo können wir ſagen, daß wir gut urtheilen, und folglich, daß unſer Geſchmack gut iſt. Die Gewißheit des guten Geſchmacks blicket auch noch aus einigen beſondern Zeichen hervor. Z. E. man muß den Wehrt einer Arie von dem Wehrte der Worte unterſcheiden. Man muß den Wehrt der Worte fühlen; aber er muß uns nicht täuſchen. Noch mehr; man muß das gute oder ſchlimme in einer Muſick von dem guten oder ſchlimmen in der Ausführung unterſcheiden. Ich würde den Geſchmack derjenigen Perſon gar hoch ſchätzen, die mir mit Gewißheit ſagen kann: Dieſe Symphonie iſt ſchön; aber ſie iſt ſchlecht ausgeführet worden; jene iſt gut ausgeführet worden; aber ſie tauget nichts. Dieſer feine Unterſcheid läſſet ſich ohne eine feine auſſerordentliche Unterſcheidungskraft gar nicht fühlen, und hierinn beſtehet, wie ich dafür halte, das Kennzeichen eines geſchickten Kenners.

Künftig der Beſchluß der Grandvalliſchen Abhandlung.

Fortſetzung der uneigentlichen Septimenaccorde.

(6) Der ſechſte uneigentliche Dreyklang erhält eine verminderte Septime.

Exempel.

Septimenaccord.
- b verminderte Septime.
- gis reine Quinte.
- es verminderte Tertz.
- cis

cis Grundbaß.

Erſter umgekehrter Accord.
- b reine Quinte.
- gis übermäßige Tertz.
- es
- cis übermäßige Sexte.

es verſetzter Baß.

cis Grundbaß.

Zweyter umgekehrter Accord.
- b verminderte Tertz.
- gis
- es verminderte Sexte.
- cis reine Quarte.

gis verſetzter Baß.

cis Grundbaß.

Dritter umgekehrter Accord.
- b
- gis übermäß. Sexte.
- es reine Quarte
- cis übermäßige Secunde.

b verſetzter Baß.

eis Grundbaß.

(7.) Der

(7) Der ſiebente uneigentliche Dreyklang erhält eine verminderte Septime.

Septimenaccord.
c verminderte Septime.
as kleineſte Quinte.
fis kleine Tertz.
dis
dis Grundbaß.

Erſter umgekehrter Accord.
c falſche Quinte.
as verminderte Tertz.
fis
dis groſſe Sexte.
fis verſetzter Baß.
dis Grundbaß.

Zweyter umgekehrter Accord.
c groſſe Tertz.
as
fis übermäß. Sexte.
dis gröſte Quarte.
as verſetzter Baß.
dis Grundbaß.

Dritter umgekehrter Accord.
c
as kleine Sexte.
fis Triton.
dis übermäß. Secunde.
c verſetzter Baß.
dis Grundbaß.

Andre Gattung diſſonirender Sätze,

oder

Von den untergeſchobenen falſchen Accorden,

und zwar

Erſter Abſchnitt

Von dem Accord der None.

Der Accord der None entſpringet, wie wir oben geſagt, aus dem Zuſatz eines fünften Thones in der Entfernung einer Tertz unter dem Baſſe des Septimenaccords, und beſteht in ſeinem gantzen Umfang aus der None, Septime, Quinte und Tertz.

Exempel.

Septimen accord.	g e c a	Nonen accord.	g None, e Septime. c Quinte. a Tertz.
	a		f Tertz unter a

Anmerckung.

(1) Wiewohl die None auf der Stuffe einer Secunde genommen wird: so iſt ſie dennoch von dem Intervall der Secunde zu unterſcheiden. Die Urſach iſt dieſe. Wenn der Accord der Secunde aus der Umkehrung eines Septimenaccords entſtehet: ſo entſpringet die None aus einem neuen unter der Grundnote des Septimenaccords hinzugefügten Thone, und wenn die Secunde ſich binnen den beyden Enden einer Octave befindet: ſo überſchreitet ſie hingegen die None. Ueberdieſes ſind beyde, wie an ſeinem Orte gezeigt werden wird, in ihrer Vorbereitung und Auflöſung von einander unterſchieden. Folglich muß der Accord der None als ein neuer Accord in ſeiner Gattung angeſehen werden, der ſo wohl wie die Septime alle Intervallen, woraus er beſteht, in ſeinem Umfange begreift, da der Secundenaccord hingegen die ſeinigen aus der Umkehrung des Septimenſatzes erhält.

(2) Da wir oben nur zweyerley mögliche Nonen auf dem Claviere angegeben: ſo thun wir itzo noch eine Nebenart, nemlich eine übermäßige hinzu. Sie wird auf der erhöhten Stuffe einer übermäßigen Secunde genommen, und beſteht aus ſechs ganzen und drey halben Thönen. Viele vermiſchen dieſe übermäßige None mit der übermäßigen Secunde. Da ſie aber eben wie die übrigen Nonen durch die Unterſchiebung entſtehet, und ihren Urſprung auſſer den Gräntzen der Octave hat: So muß ſie ohne Zweifel eher unter die Nonen, als die Secunden gehören. Die Art ihrer gewöhnlichen Auflöſung über ſich, wovon wir zu ſeiner Zeit reden werden, macht es nicht aus. Es wird ſich zeigen, daß ſie ebenfals

falls wie die übrigen Nonen ſich unterwärts aufzulöſen fähig iſt, und folglich alle Eigenſchaften einer None an ſich hat.

Wir wollen nunmehr die gewöhnlichſten eigentlichen und uneigentlichen Grund- und umgekehrte Septimenaccorde vermittelſt der Unterſchiebung in Nonenaccorde verwandeln, und zwar nach den dreyen Arten der Nonen, der kleinen, groſſen und übermäßigen.

(A.) Exempel mit der kleinen None.

Septimen-accord.	f d h g	Nonen-accord.	f kleine None. d h g
	g		e Tertz unter g.
Septimen-accord.	c a f d	Nonen-accord.	c kleine None. a f d
	d		h, Tertz unter d.
Verminderter Sept. acc. mit der kleinen Tertz.	f d h gis	Nonen-accord.	f kleine None. d reine Quinte gis
	gis		e Tertz unter gis.
Verminderter accord mit der verminderten Tertz.	Sept. f d b gis	Nonen-accord	f kleine None. d b falſche Quinte gis
	gis		e Tertz unter gis

(B) Exempel mit der groſſen None.

Septimen-accord.	d h g e	Nonen-accord.	d groſſe None. h g e
	e		e Tertz unter e

Septi-

Septimen-accord. h g e c
c

Nonen-accord. h grosse None. g e c
a Tertz unter c.

Septimen-accord. h gis e c
c

Nonen-accord. h grosse None. gis e c
a Tertz unter c.

Septimen-accord. a f d h
h

Nonen-accord. a grosse None. f d h
g Tertz unter h.

(C.) Exempel mit der übermäßigen None.

Diese None hat ihren unveränderlichen Platz auf der sechsten Saite eines moll Thones, und entstehet vermittelst der Unterschiebung aus dem Accord der grossen Septime über der Klangsaite eines moll Thones.

Vorstellung.

Septimen-accord. gis grosse Septime. e c a
a

Accord der übermäßigen None. gis übermäßige None. e c a
f sechste Saite in A moll.

Es kann aber nach Beschaffenheit so wohl der grosse Nonenaccord, als der Satz der übermäßigen Secunde gleichfals auf dieser sechsten Saite Platz finden.

Im vorhergehenden 23. Blatte beliebe man pag. 187. in der achten Reihe die beyden Wörter: und siebenten wegzulassen, weil der Accord der verminderten Septime ein Grundaccord ist, wie wir bereits pag. 181. im 22. Blatte gezeiget haben, und sich folglich auf diese Anmerckung nicht bezieht.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzet, und sind in der Haude und Spenerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritische Musicus an der Spree.

Fünf und zwanzigstes Stück.

BERLIN,

Dienstags, den 19. August 1749.

Beschluß des Grandvallischen Versuchs über den guten Geschmack.

Ich kann es nicht genung wiederhohlen. Man muß seinen Geschmack mit guten Sachen unterhalten, das ist, keine andere als durch eine allgemeine Uebereinstimmung für gut erkannte Musick ausführen, wie z. E. des Lully, (*) vieler guten neuern, und die erlesensten Stücke einiger welschen und deutschen Componisten zumahl ihre Symphonien. Lully besonders sey euer Held. Bewundert den aus seinen Wercken hervorleuchtenden Geist, er zeiget sich überall. Saget euch nicht sein Gesang, daß er fähig war, zu gedencken, was er ausdrückte? Was für seine, für zärtliche, für ausdrückende, für rührende Thöne! Das heißt die Mahlerey der Poesie beleben; das heißt ihre Farben verstärcken. Lust, Fleiß und Uebung machen Künstler, aber der Verstand allein macht die vortreflichen Künstler. An den Bildern erkennet man den gantzen Umfang des Geistes eines Auctors: denn

So wie die Mahlerey, so muß die Thonkunst streben,
Den Dingen iedesmahl die Aehnlichkeit zu geben

Und hierinnen zeiget sich die Grösse dieses bewundernswürdigen Mannes.

(* Man kann hier nach Belieben einen andern grossen Meister itziger Zeit an die Stelle des Lully setzen. Zur Zeit, da Herr Grandval seinen Versuch schrieb, wollte man noch von keinem andern, als einem Lully in Franckreich wissen.

Dem wahren stets getreu, abwechselnd Kunst und Gang,
Ergetzet, rührt das Hertz, verwundert sein Gesang.
Von Opfern, Wettern, Schlacht, Grabmählern, Zaubereyen,
Von allem liefert er die ächtsten Schildereyen.

Ich gestehe, daß er mit seiner Musick nicht soweit gekommen ist, daß er übernatürliche Dinge damit ausgerichtet, dergleichen man den Alten zueignet. Denn was erzählet man von ihrer Musick nicht für wunderbare Würckungen? Die lydische Thonart soll einen Unsinnigen besänftigt, und die phrygische den feigsten Memmen Muth zum Treffen gemachet haben. Plutarch erzählet, daß, als einmahl Antigenidas vor dem Alexander ein besonders lebhaftes Lied auf der Flöte spielte, das Gemüth dieses Prinzen dergestalt erhitzt geworden sey, daß er sich von der Tafel sogleich nach dem Waffenplatze erheben wollen. Terpander soll mit seiner Leyer einen Aufruhr zu Lacedämon gestillet haben. Einige sagen, daß man Krancke geheilet, wenn man auf dem krancken Theil des Leibes ein Instrument gespielet. Die Schrift erzählet uns, daß David mit seiner Harfe den schwartzen melancholischen Geist aus dem Saul verjaget habe.(**) Es mögen nun die übrigen Historien wahr oder falsch seyn: so glaube ich, daß es allezeit den Menschen Vortheil bringen würde, wenn sie sich einen Punct der Vollkommenheit auch über ihre Kräfte vorsetzen. Sie würden sich nie auf den Weg machen, wenn sie glaubten, daß sie nicht weiter kommen würden, als da wo sie würcklich hinkommen werden. "Alle Wissenschaften und Künste, sagt Herr von Fontenelle, haben ihr Hirngespinst, wornach sie lauffen, ohne es jemahls zu erreichen. Man erwischet aber unterwegens allezeit sehr gründliche Erkenntnisse. Die Chymie hat den Stein der Weisen, die Meßkunst die Quadratur des Zirckels, die Astronomie die Seelänge, die Mechanick die immerwährende Bewegung. Es ist unmöglich, alles dieses zu finden, aber sehr nützlich, darnach zu suchen." Auf gleiche Weise, wiewohl man von den übernatürlichen Würckungen, welche die ehmahlige Musick verursachet haben soll, nicht gäntzlich überführet

(**) Die Gethen, ein sehr barbarisches Volck, versandten ihre Staatsunterhändler allezeit mit einer Harfe in der Hand, weil sie dafür hielten, daß sie desto glücklicher in ihren Angelegenheiten seyn würden. Dem König von Franckreich, Francisco dem ersten, wolte dieser Einfall nicht von statten gehen. Er schickte auch einmahl einige Thon-Künstler als eine Art vom Geschenck, an Solymann den grossen ab. Es empfieng sie aber dieser Ottomanische Printz sehr übel, indem er ihre Instrumenten zerbrechen liß, und sie über Hals und Kopf wieder nach Franckreich zurück jagte.

ret ist: so glaube ich, daß es doch sehr nützlich ist, daß man sich bearbeitet, dahin zu gelangen. Man nähert sich zum wenigsten durch diese Bestrebung immer mehr und mehr der Sache. Dieses hat Lully gethan Seine Musick bewegt das Hertz, und gefällt allezeit, ob man sie gleich schon seit langer Zeit höret. Dieß ist das Kennzeichen vortreflicher Dinge, daß ihnen niemahls etwas von ihrem Wehrt abgehet, man höre sie so oft man wolle, und daß, wenn sie nicht mehr die Anmuth der Neuigkeit haben, sie wegen des Grades ihrer Vollkommenheit allezeit ihren Beyfall behaupten. Man kann bey Gelegenheit des Herrn von Lully sagen, daß es Künstler giebt, deren Verstand sich so weit, wie die Kunst, erstrecket, zu der sie sich bekennen. Sie geben ihr durch ihren Witz und durch ihre Erfindungskraft mit Vortheil wieder, was sie von der Kunst und ihren Lehrsätzen erhalten. Sie entfernen sich öfters von der Kunst, um sie edler zu machen; sie weichen von den Regeln ab, wenn diese sie nicht zu dem starcken, zu dem erhabenen leiten. Gemeine Geister gegentheils bleiben in dem Bezirck ihrer Sphäre. Sie erreichen nichts weiter, als einen gewissen Punct, der ihrer Fähigkeit und ihren Einsichten den Gräntzstein setzet. Weiter gehen sie nicht, weil ihre Augen nicht weiter zu dringen vermögend sind.

Erzürnen möcht es mich, daß ein verkehrter Geist,
Der mit den Thönen flickt, und dieses setzen heißt,
Den leeren Kopf zerplagt, ein albern Lied zu schreiben.

Nichts destoweniger geschiehts, daß die Arbeit solcher Handwercksleute öfters beliebt, und noch mehr, theuer erkauft wird.

O Zeit! o Wahn! man muß des Dinges lachen,
Der setzet noch wohl Preise drauf.
Ein dummer Stichel gräbt die Sachen,
Ein Narre führt die Arbeit auf.

Möchten alle diejenigen, die ihre Wercke lieben, des Lully seine verachten können! Diese Straffe wünsche ich ihnen.

Anmerckungen zum Nonenaccord.

1. Anmerck. Wenn sich in dem Nonenaccord die übermäßige Quinte findet, so heisset man ihn alsdenn insgemein den Accord der übermäßigen Quinte. Es findet sich aber die übermäßige Quinte in drey Nonenaccorden, worunter jedoch nur der erste durchgehends gebräuchlich, der andere etwas ungebräuchlicher, und der dritte gar selten ist.

Exempel des erſten übermäßigen Quintenaccordes.

Selbiger hat ſeinen beſtändigen Platz auf der mediante oder der herrſchenden eines Mollthones, und entſtehet vermittelſt der Unterſchiebung aus dem thoniſchen Septimenaccord.

Thoniſcher Septimenaccord.	d	Accord der übermäßigen Quinte	d None.
	h		h Septime.
	gis		gis übermäßige Quinte.
	e		e Tertz.
	e Dominante in A moll.		c mediante von A moll.

Man pfleget in dieſem übermäßigen Quintenaccord öfters die Tertz in eine Quarte zu verwandeln, und in dieſem Fall iſt dieſer Accord als ein durch den Zuſatz eines fünften Thones in der Entfernung einer Quarte unter dem Baſſe des übermäßigen Secundenaccords erzeugter Accord anzuſehen.

Vorſtellung.

Uebermäßige Secundenaccord.	d	Uebermäßiger Quintenaccord mit der Quarte.	d None.
	h		h Septime.
	gis		gis übermäßige Quinte.
	f		f Quarte.
	f ſechſte Saite von A moll.		c Mediante von A moll, und vierte Saite unter F.

Exempel des zweyten übermäßigen Quintenaccords.

Es entſtehet ſelbiger vermittelſt der Unterſchiebung von denjenigen Septimenaccorde, der auf dem harten verminderten Dreyklang beruht, und kan ſein Platz folglich entweder der dritten, oder der ordentlichen ſiebenten Saite eines Mollthones zugeeignet werden.

Vorſtellung.

Septimenaccord.	a	Uebermäßiger Quintenaccord.	a None.
	f		f Septime.
	dis		dis übermäßige Quinte.
	h		h Tertz.
	h andere Saite von A moll, und fünfte Saite von E moll		g ordentliche ſiebente Saite von A moll, oder Mediante von E moll.

Man

Man pfleget auch allhier öfters die Tertz in eine Quarte zu verwandeln, in welchem Fall dieſer Accord vermittelſt der Unterſchiebung von dem um einen halben Thon erhöheten Baſſe des vorigen uneigentlichen Stammaccordes entſpringet.

Vorſtellung.

a f dis c	übermäßiger Quintenaccord.	a None f Septime. dis übermäßige Quinte. c Quarte.
c Grundbaß.		g vierte Saite unter c.

Exempel des dritten übermäßigen Quintenaccordes.

Selbiger entſteht vermittelſt der Unterſchiebung von demjenigen Septimenaccord, der ſich auf den fünften uneigentlichen Dreyklang beziehet.

Vorſtellung.

Septimenaccord. a f dis b	übermäßiger Quintenaccord.	a None. f Septime. dis übermäßige Quinte. b Tertz.
b		g dritte Seite unter B.

2. Anmerck. Wenn der Accord der None umgekehret, und ein anders von ſeinen Intervallen zum Baſſe genommen wird: ſo bekommen wir folgende vier Sätze,

einen aus 7 6 5 3

einen andern aus 6 5

den dritten aus 6 4 3

und 4 2

den vierten aus 7 6 4 2

Exempel mit einer kleinen Mone.

Monen-accord.	f	e 6	f 5	e 2	e 7
	d	f 7	d 3	f 3	g 2
	h	d 5	g 6	g 4	d 6
	g	h 3	e 4	h 6	h 4
	e	g	h	d	f

Anderes.

Monen-accord.	f	e	f	e	e
	d	f	d	f	gis
	h	d	gis	h	d
	gis	h	e	gis	h
	e	gis	h	d	f

Anderes.

Monen-accord.	f	e	f	e	e
	d	f	d	f	gis
	b	d	gis	b	d
	gis	b	e	gis	b
	e	gis	b	d	f

Anderes.

Monen-accord.	c	h 6	c 5	h 2	h 7
	a	c 7	a 3	c 3	d 2
	f	a 5	d 6	f 6	a 6
	d	f 3	h 4	d 4	f 4
	h	d	f	a	c

Exempel mit einer groſſen Mone.

Monen-accord.	d	c 6	d 5	c 2	c 7
	h	d 7	h 3	d 3	e 2
	g	h 5	e 6	g 6	h 6
	e	g 3	c 4	e 4	g 4
	c	e	g	h	d

Anderes.

Monen-accord.	h	a 6	h 5	a 2	a 7
	g	h 7	g 3	h 3	c 2
	e	g 5	c 6	e 6	g 6
	c	e 3	a 4	c 4	e 4
	a	c	e	g	h

Anderes

Anderes mit der übermäßigen Quinte.

übermäß. Quinten-accord.					
d	c	d	c	e
h	d	h	d	e
gis	h	e	gis	h
e	gis	c	e	gis
	c	gis	h	d

Wenn in dieſem Accord der übermäßigen Quinte die Quarte an ſtatt der Terz gebraucht wird, ſo werden dadurch in den umgekehrten Accorden einige Intervallen verändert.

Vorſtellung.

Uebermäßiger Quintenaccord mit der Quarte.					
d	c 5	d 5	c 2	c 7
h	d 6	h 3	d 3	f 3
gis	h 4	f 7	gis 6*	h 6
f	gis 2*	c 4	f 5	gis 4*
	f	gis	h	d
	c			

Die übrigen Accorde der übermäßigen Quinte und ihre Arten kann ein ieder nach Anleitung dieſer beyden Exempel in umgekehrte Accorde verwandeln.

Exempel mit einer übermäßigen None.

Uebermäßiger Nonenaccord.					
gis	f 6	gis 5*	f 2	f 7
e	gis 7*	e 3	gis 3*	a 2
c	e 5	a 6	c 6	e 6
a	c 3	f 4	a 4	c 4
	a	c	e	gis
	f			

3. Anmerck. Man pfleget dem Nonenaccord öfters die Septime abzuſchneiden. Die durch die Umkehrung von ihm abſtammenden Sätze haben alsdenn gleichfals ein Intervall weniger. Wir wollen zur Probe ein Exempel geben.

Nonenaccord.				
d	d 7	d 5	c 7
g	c 6	c 4	g 4
e	g 3	e 6	e 2
	e	g	d
c			

4. Anmerck. Der Nonenaccord wirft öfters die Quinte weg, und nimt an deren ſtatt die Sexte, i. E.

f 9
d 7
c 6 Sexte, anſtatt der Quinte h.
g 3
e

Da dieſer Accord aber ungemein hart iſt, ſo wirft man insgemein zu gleicher Zeit die Septime weg, woraus denn folgende Sätze entſtehen:

Nonen-accord.	f None.	e 6	g 5	c 5
	e Sexte.	c 4	f 4	g 2
	g Tertz.	f 7	e 3	e 7
	e	g	c	f

Man kann hier mit den übrigen Arten der None gleichfals Proben machen

4. Anmerck. Diejenigen Nonenaccorde, wo die Tertz oder Quinte weggethan wird, können nicht anders als für unvollſtändig angeſehen werden. Wir begnügen uns mit zweyen Exempeln.

Unvollſtändige Nonenaccorde.

f
d Hier iſt die Quinte weggelaſſen.
g
e

f Hier iſt die Tertz weggelaſſen.
d
h
e

Die hieraus durch die Umkehrung entſtehenden Sätze ſind gleicher Unvollſtändigkeit theilhaftig.

Da wir im vorigen Blatte pag. 198. einen aus Uebereilung eingeſchlichnen Fehler verbeſſern wollen: ſo haben wir in der Geſchwindigkeit einen neuen begangen. Es muß nemlich geleſen werden: weil der Accord der verminderten Septime kein Grundaccord iſt. Da ſelbiges ſchon im zwey und zwantzigſten Blatte geſagt worden iſt: ſo werden ſich verſtändige Leſer daran nicht geſtoſſen haben.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Haude und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritische Musicus an der Spree.

Sechs und zwanzigstes Stück.

BERLIN,

Dienstags, den 26. August 1749.

Folgende Gedancken betreffen die Execution, oder die Ausführung musicalischer Stücke. Ich bin ersuchet worden, selbige in diese Blätter zu rücken, und thue solches mit desto mehrerm Vergnügen, je bekannter die darinnen enthaltenen Wahrheiten zu werden verdienen.

Die musicalischen Stücke sind selten von denjenigen gesetzt, die sie ausführen. Spielet einer auch ein von ihm selbst verfertigtes Solo, so ist es doch in Absicht auf den Accompagnateur, oder den Grundspieler, etwas fremdes. Der Thonkünstler Vortheil erfodert also, sich durch die Art, womit sie etwas herausbringen, Ehre zu machen. Sie müssen zeigen, daß sie das, was sie vortragen, selbst fühlen, und verstehen. Um dieses glücklich zu bewerckstelligen, müssen unterschiedene Dinge in acht genommen werden.

Das erste ist, daß der Vortrag nett und rein sey. Man muß seine Stimme nicht überschreyen. Man muß jeden Thon weder zu hoch noch zu tief angeben. Je höher die Melodie gehet, desto mehr muß man die Stimme mäßigen, und bey tiefen Thönen sie desto voller und durchdringender machen. Eine Regel, die schlechte Sänger nie beobachten, die aber doch fast allgemein ist. Ein besonderer Schwung der Gedancken, eine ausseror-

deutliche Gewalt des Affects kann uns nur davon abweichen lassen. Die Recordantenschüler wissen nichts davon, und besonders will die Lunge der Baßisten immer bey hohen Thönen ihre Gurgel gantz zersprengen. Aber meist daher kömmt es auch, daß man ihr Singen mit soviel Eckel und Verachtung anhöret. Die Violinen müssen rein gestimmet, und noch reiner gegriffen werden. Diese Nettigkeit erfodert, daß man die blossen Saiten oftmahls nicht hören lasse, sondern ihre Thöne mit dem vierten Finger greife; daß man bey gewissen zärtlichen Gängen aus den sogenannten übersetzten Applicaturen nicht gleich wieder mit der lincken Hand zurückfahre, sondern so lange oben bleibe, bis der vorhabende Gang zu Ende ist; daß man immer den stärcksten, vollesten, und nach Gelegenheit feinesten Thon aus der Violin ziehe, ohne jedoch zu kratzen, oder zu schrapen. Claviere und Flügel müssen nicht unrein gestimmet, noch ungleich befiedert seyn. Eine Unbequemlichkeit für die Clavizinisten, der sie fast nicht abhelffen können, weil sie selten Eigenthümer der Instrumente sind, worauf sie spielen müssen. Ueberhaupt ist wahr, daß man am besten nur auf einem Clavier, nicht aber auch auf den Flügeln das starcke und schwache gewisser Gänge im Vortrage der Melodien ausdrücken könne. Geschickte Künstler aber wissen auch auf Flügeln die Ohren so zu täuschen, daß wir starcke und schwache Thöne zu vernehmen glauben, ob sie gleich die Federn mit meist gleicher Gewalt hervorbringen. Ein nicht unbeträchtlicher Vortheil ist, die Hände weder zu hoch aufzuheben, noch zu sehr zu schleppen, und die Finger mit der gehörigen Schnelligkeit wieder abzusetzen, ohne iedoch alle Thöne trotzig herauszuschnappen. Dieß letztere ist sonderlich bey den leyernden Bässen der Italiäner nicht aus der Obacht zu lassen. So sehr man sich auch Mühe giebt, die Querflöten durch allerhand Vortheile und Erfindungen rein zu machen, so muß doch der Wind allemahl noch mit Urtheil und Behutsamkeit selbigen mitgetheilet werden. Nur wenig Thonarten sind auf diesem Instrumente nach ihrem Umfange recht rein. Sonderlich ist es darauf eben so leicht, die höhern Thöne zu scharf anzugeben, als viele welsche Sänger die Gewohnheit haben, immer zu faul zu singen.

Bloß eine durch viele Uebung und Erfahrung vollkommen gemachte Empfindung wird entscheiden, welche Thöne in allen besondern Fällen gezogen, geschleifft, oder gestossen werden sollen, und mit welcher Stärcke, Verschiedenheit und Abwechselung dieses geschehen muß. Dieß gehöret zu demjenigen, was man Methode nennet, und dieselbe ist vielleicht nirgends

besser

beſſer, richtiger, ausdrückender und allgemeiner eingeführet, als in Berlin. Die gehörige Anbringung der Mordanten oder Vorſchläge, Triller, Accente, und ſo weiter gehöret auch dahin. Ich hörte neulich die Arie aus der Oper Cinna: Figurati eccliſſati, &c. ſpielen. Die Singſtimme wurde auf einer Traverſiere geblaſen. Man machte auf das f, worauf die Sylbe ti fällt, immer eine Coloratur aus dem g herunter, und man glaubte durch dieſen Zierath die Melodie zu verſchönern, ob man gleich juſt das Gegentheil that. Ein beſonderer Vorzug der berliniſchen Muſick iſt dieſes, daß man daſelbſt mit den Manieren und Ausſierungen ſehr ſparſam umgehet, aber diejenigen, die man macht, deſto erleſener ſind, und man ſie deſto feiner und netter herausbringt. Der muſicaliſche Vortrag der Herren Graune, Quantz, Benda, Bach, ꝛc. iſt gar nicht wegen der Menge der Verſchönerungen ſo vortreflich. Das nachdrückliche, redende und rührende beruhet auf gantz andern Dingen, die nicht ſo viel Aufſehen machen, aber deſto mehr das Hertz einnehmen.

Jeder Thon muß deutlich von dem andern unterſchieden werden, und noch vielmehr muß dieſe Deutlichkeit bey den Gängen und deren Theilen ſtatt finden. Die Einſchnitte der Rede, die Commata, Cola ꝛc. werden in der Muſick auf zweyerley Weiſe ausgedruckt, erſtlich durch Pauſen, hernach durch die innere Beſchaffenheit der Gänge. Wenn im Anfang der Arie: Se ſapeſſi il mio dolore, nach den Thönen des Rittornells, die hernach dieſe fünf Worte beleben, keine Pauſe iſt, ſo wird ein ieder Violiniſt, der da empfindet, was er ſpielet, doch bey dem letzten d etwas abſetzen, und dadurch das Comma ausdrücken. Aber auf dieſes Gefühl, auf dieſe Empfindung kommt es an. Von ſolchen Dingen können wenig Regeln gegeben werden; bloß die Erfahrung kann dabey etwas thun. Die Muſick enthält die Sprache der Empfindungen und der Leidenſchaften. Jede Sprache muß verſtändlich ſeyn, und der Verſtand muß alſo auch bey der Muſick die Anordnung aller Gedancken, und das Verhältniß der kleineſten Theile des Ausdruckes untereinander einſehen.

Ferner muß der Vortrag oder die Ausführung eines Stückes leicht und flieſſend ſeyn. Wenn man mercket, daß der Thonkünſtler nur mit Angſt arbeitet, und alle Augenblicke fürchtet, zu fehlen, ſo machet dieſes dem Zuhörer zugleich Angſt und Furcht. Auch hierinn iſt beſſer, mit einem galanten Leichtſinn einige Fehler zu machen, als pedantiſch gar zu ſorgſam zu ſeyn. Bey Solos und Concerten iſt dieſes hauptſächlich zu mercken.

Manchem höret man zum Anfange eines Stückes schon die Furcht an, die er vor dem schweren Gange hat, der gegen das Ende desselben vorkommen wird. Die schlechten Sänger machen es noch besser. Sie üben nur die in ihrer Arie vorkommenden Coloraturen und Läufer; das übrige und hauptsächlichste der Arie mag gehen, wie es will, gleichsam, als wenn es besser wäre, Thöne und Worte, die mit einander vereiniget, zum Verstande eilen, und ins Hertz dringen, schläfrich, matt, unverständlich und ohne Nachdruck vorzutragen, und ja recht mühsam und fertig diejenigen Thöne herauszubringen, die bloß zur Erläuterung, bloß zum Glantz, zum Schimmer, bloß zur Zeigung der Kunst, und zur Erregung eines Gefallens dienen, welches Gefallen aber doch nur der Hauptsache, und der in der Arie steckenden Empfindung halber da ist, nicht aber sie selber ausmacht.

Künftig weiter.

Anderer Abschnitt.

Von dem Accord der Undecime.

Der Accord der Undecime entspringet, wie wir oben gesagt, aus dem Zusatz eines sechsten Thones in der Entfernung einer Tertz unter dem Basse des Nonenaccords, und besteht in seinem gantzen Umfang aus der Undecime, None, Septime, Quinte und Tertz.

Exempel.

Nonen accord.	f d h g	Undecimenaccord.	f Undecime, d None, h Septime, g Quinte, e Tertz.
	e		c Baß des Undecimenaccordes.

Wiewohl die Undecime in der Bezieferung eines Generalbasses der Bequemlichkeit wegen durch die Ziefer 4. vorgestellet wird: so ist sie dennoch von der Quarte, so wie die None von der Secunde, als ein besonderes Intervall zu unterscheiden, wofern anders ein Intervall, welches vorbereitet

bereitet und aufgelöſet werden muß, und folglich alle Eigenſchaften einer Diſſonantz an ſich hat, eine Diſſonantz zu nennen iſt. Daß die Undecime aber der Vorbereitung und Auflöſung bedarf, wird ſich an ſeinem Orte zeigen. Es ſind hiebey noch andere Urſachen vorhanden, die Undecime von der Quarte zu unterſcheiden. Die Quarte, eine beſtändige Conſonantz, rühret aus der Umkehrung des harmoniſchen Dreyklanges her, wenn die Undecime, eine beſtändige Diſſonantz, aus dem Zuſatz eines neuen Klanges in der Entfernung einer Tertz unter dem Baſſe eines Nonenaccordes entſpringet. Dieſer Accord der Undecime, ein neuer Accord in ſeiner Gattung, begreift in ſeinem Umfange alle Intervalle, woraus er beſteht, da die Quarte im Sextquartenaccord ſelbige vom harmoniſchen Dreyklang, deſſen Quinte ſie vorſtellet, entlehnet. Geſetzt, man wollte ſagen, die Undecime würde nur zufälliger Weiſe eine Diſſonantz, ſo wie etwann die Tertz im Quartertzenaccord, oder die Quinte im Sextquintenaccord: ſo kann man dawider einwenden, daß dieſe zu Diſſonantzen werdenden Conſonantzen aus einer bloſſen Umkehrung, und binnen den Schrancken einer Octave entſtehen, welches aber bey der Undecime, die die Schrancken der Octave in ihrem Urſprung überſchreitet, und daher als ein neues Intervall in ihrer Gattung angeſehen werden muß, nicht zutrift. Sie ſtellet ſich aber ſo gleich in ihrem Urſprunge als eine Diſſonantz, dar. Es iſt alſo leicht zu erachten, warum man zwey ihrem Urſprung und ihrer Fortſchreitung nach unterſchiedne Intervallen durch zwey beſondere Namen unterſcheiden, und ſich nicht bey der Aehnlichkeit, die ſich zwiſchen der Quarte und Undecime in ihrer Vorſtellung findet, aufhalten muß.

Dieſer Accord der Undecime wird ſeiner ungemeinen Härte wegen in der Praxi ſehr ſelten in ſeinem ganzen Umfange gebrauchet. Man pfleget bald dieſes, bald jenes Intervall von ihm wegzunehmen. Wir wollen ihn in dieſen unterſchiednen daraus entſtehenden Geſtalten betrachten, und ſehen, was für Sätze alsdenn vermittelſt der Umkehrung von ihm entſpringen.

(1) Wenn man die Tertz hinweg thut.

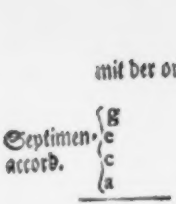
Es bleibet alsdenn ein aus der Undecime, Nene, Septime und Quinte beſtehender fünfſtimmiger Accord übrig. Da man alsdenn ſagen kann,

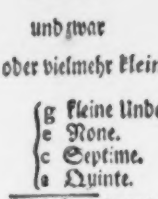
daß der Undecimenaccord aus dem Zuſatz eines fünften Thones unter dem Baſſe des Septimenaccordes entſpringet: ſo werden wir deßwegen bey der Vorſtellung des erſtern allezeit den letztern zum Grunde ſetzen.

Exempel

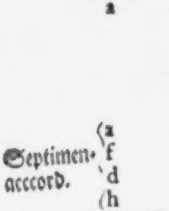
und zwar

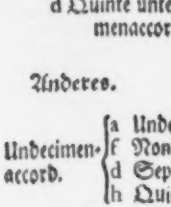
mit der ordentlichen oder vielmehr kleinen Undecime.



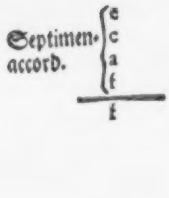


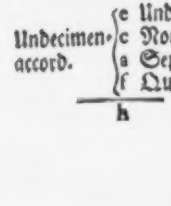
Anderes.





Anderes.





Anmerckung.

Wenn dieſer Undecimenaccord auf einer Klangſaite gebraucht wird, ſo heißt er ein thoniſcher Undecimenaccord, z. E.

Thon.	f	Thon.	f Undecime.
Sept.	d	Undecimen-	d None.
accord.	h	accord.	h Septime.
	g		g Quinte.
	g		c Klangſaite

In den Mollthönen pfleget die Quinte in dieſem Accord öfters in eine kleine Sexte verwandelt zu werden, in welchem Fall dieſer Undecimenaccord als ein vermittelſt der Unterſchiebung von dem Accorde der übermäßigen Secunde entſpringender Accord anzuſehen iſt.

Exempel.

Uebermäßige	d	Undeci-	d Undecime.
Secunden-	h	menac-	h None.
accord.	gis	cord.	gis Septime.
	f		f kleine Sexte.
	f		a

Derjenige Undecimenaccord, der von dem auf dem harten verminderten Dreyklange beruhenden Septimenaccorde herrühret, iſt von dieſen vorigen in nichts weiter, als der None unterſchieden, die nemlich in dieſem letztern klein iſt, z. E.

	a	Undeci-	a
Septimen-	f	menac-	f kleine None.
accord.	dis	cord.	dis
	h		h Quinte.
	h		e

Eben dieſes Exempel mit der kleinen Sexte.

Uebermäßi-	a		a
ger Secun-	f	Undecimen-	f kleine None.
denaccord.	dis	accord.	dis
	e		c kleine Sexte.
	c		e

Exempel

Exempel
mit der übermäßigen oder vielmehr groſſen Undecime.

Septimenaccord. gis, e, c, a — a

Undecimenaccord. gis groſſe Undecime, e None, c Septime, a Quinte — d

Anderes.

Septimenaccord. h, g, e, c — c

Undecimenaccord. h groſſe Undecime, g None, e Septime, c Quinte — f

Die aus der Umkehrung dieſes fünfſtimmigen Undecimenaccordes entſtehenden Sätze ſtoſſen ſehr ſelten in der Compoſition auf. Wir wollen ſie indeſſen anführen, und ihren Gebrauch der Klugheit eines ieden überlaſſen. Es ſtammen aber folgende Sätze vermittelſt der Umkehrung von dieſem Undecimenaccorde her:

einer aus 7, 5, 4, 3

ein anderer aus 6, 5, 3, 2

der dritte aus 7, 6, 4, 3

der vierte aus 6, 5, 4, 2

Exempel.

Undecimenaccord.	g	e 5	e 3	d 7	d 5
	e	g 7	g 5	c 6	e 6
	c	d 4	a 6	a 4	c 4
	a	c 3	d 2	g 3	a 2
	d	a	c	e	g

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Hande- und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Critiſche Muſicus an der Spree.

Sieben und zwanzigſtes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 2. Septemb. 1749.

Fortſetzung der Gedancken über den muſicaliſchen Vortrag.

Man weiß, wie geſchwinde alles in den Leidenſchaften abwechſelt, da ſie ſelbſt nichts als Bewegung und Unruhe ſind. Aller Ausdruck in der Muſic hat entweder einen Affect oder doch eine Empfindung zum Grunde. Ein Philoſoph, der was erkläret und demonſtriret, ſucht dem Verſtande Licht zu geben, und Deutlichkeit und Ordnung darein zu bringen. Der Redner, der Poet, der Muſicus ſuchen mehr zu erhitzen, als zu erheitern. Dort ſind verbrennliche Materien, die entweder blos leuchten, oder doch nur eine gemäßigte anhaltende Wärme geben. Hier ſind nichts als abgezogene Geiſter ſolcher Materien, das feineſte davon, welches tauſend der ſchönſten Flammen, aber allemal in der gröſten Geſchwindigkeit, und manchmal mit groſſer Heftigkeit von ſich giebt. Ein Tonkünſtler muß alſo wechſels weiſe hundert verſchiedene Rollen ſpielen; er muß tauſend Charactere annehmen, nachdem die Componiſten ſolches haben wollen. Zu welchen uns ſonſt ganz ungewöhnlichen Unternehmungen können uns die Leidenſchaften nicht bringen? Und wer ſo glücklich iſt, es ſey auch in was es wolle, diejenige Begeiſterung zu fühlen, welche Poeten, Redner, Mahler, zu groſſen Leuten macht, der wird wiſſen, wie ſo gar geſchwind und verſchieden unſere Seele würcket,

wenn sie sich bloß den Empfindungen überlässet. Ein Musicus muß also die gröste Empfindlichkeit und die glücklichste Errathungskraft haben, wenn er jedes ihm vorgelegtes Stück recht executiren soll. Man begreifet ohne mein Erinnern, daß ich hier nicht vom Notentreffen und Tacthalten rede. Das ist nur die musicalische Fiebel, ob dieselbe gleich selbst bey unserm so grossem musicalischen Reichthume eben nicht durchgehends allen Musicis so gar geläufig ist; ob man daher gleich manchen Tonverständigen schon sehr schätzen muß, weil er doch darinn beschlagen ist; und obgleich daher manche dieser guten Leute glauben, alle Pflichten ihrer Kunst zu erfüllen, wenn sie diese nur nicht schuldig bleiben. Nein, das ist nur der untere Grad der Vollkommenheit eines practischen Musici. Jene Empfindung, (ja es ist mehr, es muß alles empfunden werden, ehe und wenigstens zu gleicher Zeit, wenn es gespielet wird, es ist eine beglückte stillschweigende innere Vorhersehung, wie jedes Stück gehen soll; denn das beygesetzte Allegro, Spiritoso, ꝛc. zeigen nur im Groben die Beschaffenheit des Ausdrucks an,) jene Empfindung macht, daß man die musicalischen Stücke recht executiren kann. Ich rede hier auch nicht von den Eigenschaften, die einen Componisten ausmachen. Dieß sind wiederum noch grössere Geheimnisse der Kunst, grösserer Gaben des Himmels.

Wenn also in der Musick alles so ungemein verschieden ist, so muß es eine unendliche Verschiedenheit der Töne geben, die zu einer guten Execution nöthig sind. Ich meyne nicht die Höhe oder Tiefe der Töne; ich habe deren Stärcke und Schwäche im Sinn, und ob sie ausgehalten, abgestossen, zärtlich, raub, scharf, dehnend, schleppend, hüpfend, springend, reissend, scherzhaft, schlapp, gezogen, matt, rasend u. d. g seyn sollen. Ich will hier von einigen Gattungen derselben reden, und ich werde meist nur davon so sprechen, als wenn ich bloß mit einem Violinisten zu thun hätte, weil dieses Instrument zur unvorbereiteten Ausführung musicalischer Stücke am häufigsten gebraucht wird, und ein jeder auf seine Stimme oder sein Instrument leicht die Anwendung wird machen können. Die meisten Symphonien, Fugen und Trios werden mit einer Art gespielet, die man die gewöhnlichste Art des musicalischen Ausdrucks nennen könnte. Ich verstehe solche Symphonien ꝛc. wo eben weder was prächtiges, lärmendes, schertzhaftes oder sehr poßionirtes ausdrücklich abgezielet ist. Weder der Witz noch das Hertz werden dabey in höhern Graden angegriffen. Eine Menuet enthält ebenfals weder etwas zu lustiges noch etwas trauriges. Eine Polonoise will schon ausgehaltener, gezogener

und

und zärtlicher gespielet seyn. Bey diesem gewöhnlichsten Ausdrucke in der Musick habe ich nicht nöthig, mich aufzuhalten. Die Musici, so wie man sie am häufigsten und alle Tage antrift, spielen eher alle Stücke nach dieser Art, die auch nicht darnach gespielet werden sollen, als daß ihnen dieser Ausdruck nicht bekannt und geläufig seyn sollte. Bloß werden an Oertern, wo Opern sind, junge, empfindliche, unerfahrne oder nicht genug nachdenckende Musici manchmal auch bey dieser Art von Stücken zu sehr ins paßionirte fallen. Da ziehen sie zum Exempel bey dem Lento oder Andante einer Symphonie so zärtliche und oft so klägliche Töne aus ihrem Instrumente, die der Componist gar nicht verlanget, und wo er seinen Zuhörern bloß eine angenehme Zeitverkürtzung hat machen wollen, ohne das innerste ihres Hertzens anzugreifen. Jemand hat diesen Fehler manchen berlinischen Tonkünstlern, von der mittlern Gattung, vorwerfen wollen, und vielleicht hat er nicht so gar Unrecht. So schön das paßionirte an seinem Orte ist, so abgeschmackt wird es da, wo es nicht seyn soll. Schöne zärtliche Thöne machen die Musie allein nicht schön, sondern sie müssen auch zu rechter Zeit angebracht werden. Am unrechten Orte verursachen sie nichts als Verwirrung, verhindern die Verständlichkeit und die Zuhörer, weil sie in dergleichen Thöne nicht so sterblich verliebt sind, wie die Spieler, so bald ihre Empfindung nicht mehr versichet, was gespielet wird, werden der Music überdrüßig, dencken was anders, oder gehen davon. Unser Herr Bach spielete vor einiger Zeit einem meiner guten Freunde die sechste aus dem zweyten Theil seiner herausgegebenen Sonaten vor. Dieser Freund gestund mir, daß er sonst das Unglück habe meistentheils zerstreuet zu werden, ehe ein Stück zu Ende käme; bey diesem aber habe er seinen Plan wahrgenommen, und eine Ausführung desselben, die ihn in beständigem Feuer und in unverrückter Aufmercksamkeit erhalten. Dieser gute Freund ist ein blosser Liebhaber der Music, und er hat die Sprache der Töne ohne hinzu gekommene Worte verstanden. Es ist also gar nicht willkührlich ein Stück so bunt oder so zärtlich ꝛc. zu spielen, wie man nur will. Jedes Stück will seine besondere Art haben. Vielleicht ist das Temperament unserer Nation auch Schuld, daß wir manchmal zu sehr ins zärtliche, paßionirte, melancholische fallen. Den Franzosen gehet daher unsere Music nie lustig genug, und man kann doch ihren Geschmack zur frölich machenden Music nicht gantz verwerfen, da die Music ja von der Heiterkeit des Gemüthes, und von der Freude gebohren, und uns von dem Himmel hauptsächlich dazu gegeben worden. Bey den meisten unserer aufgeweckten Stücke werden die

Franzoſen zwar von viel Bewegung, aber nicht von rechter Freudigkeit eingenommen. Man ſage was man will von der franzöſiſchen Muſic; eine natürliche, ungezwungene, nicht weithergeſuchte, leichte Melodie, auch nur eines franzöſiſchen Liedgens, kann niemand verwerfen, wenn ſie gut und nach der ihr gehörigen Art heraus gebracht wird. Denn man fühlt, daß es hübſch gehet, obgleich weder der Componiſt noch der Spieler ſoviel Koſten auf dieſe unſere Beluſtigung zu wenden ſcheinen, wie die Italiäner gemeiniglich bey ihren Stücken thun. Nur nehme man Stücke, die in einem guten Geſchmack geſetzet ſind. In allen Arten der Muſic, in den Muſicken aller Nationen giebt es ſchlechtes Zeug und auch wieder etwas ſchönes. Dieß iſt der Ausſpruch des alten Bachs in Leipzig, der gewiß in der Muſic gelten kann. Spielen nicht Quantz, Benda, Graun ſehr franzöſiſch? Gefällt der Trauer-Marſch in Iphigenia nicht vielen Leuten, denen man es nicht zutrauen ſollte, daß er ihnen gefallen werde?

Künftig weiter.

(II.) Wenn man die None und Terz hinweg thut.

Es bleibet alsdenn ein aus der Undecime, Septime und Quinte beſtehender vierſtimmiger Accord übrig, von welchem folgende in allen Umkehrungen durchgehends gebräuchliche Sätze herſtammen,

einer aus $\begin{bmatrix}7\\4\\3\end{bmatrix}$ ein anderer aus $\begin{bmatrix}6\\5\\2\end{bmatrix}$ der dritte aus $\begin{bmatrix}5\\4\\2\end{bmatrix}$

Exempel.

Grund-accord der Septime.	c a f d	Undecimenaccord.	c Undecime. f Septime. d Quinte.
d		g fünfter Thon unter d.	

Umgekehrte Accorde.

e 7 g 4 f 3	d 6 c 5 g 2	g 5 f 4 d 2
d	f	e

Anderes.

Anderes.

Grundaccord der Septime: e, c, a, f — f

Undecimenaccord: e Undecime, a Septime, f Quinte. (falſche) — h fünfter Thon unter f

Umgekehrte Accorde.

e 7	f 6	h 5
h 4	e 5	a 4
a 3	h 2	f 2
f	a	d

Anderes.

Grundaccord der Septime: h, g, e, c — c

Undecimenaccord: h groſſe Undecime, e Septime, c Quinte. — f

Umgekehrte Accorde.

h 7	c 6	c 5
f 4	h 5	h 4
e 3	f 2	g 2
c	e	f

III. Wenn man die Tone, Terz und Septime wegthut.

Es bleibet alsdenn ein aus der Undecime und Quinte beſtehender dreyſtimmiger Accord übrig. Der Platz der Septime kann allhier durch die Octave der Baßnote erſetzet werden. Der Beziehung wegen nennet man insgemein dieſen Accord den Quintquartenaccord.

Exempel

Quintquartenaccord: c Undecime, g Octave, d Quinte. — g

anderer: e, h, f — h

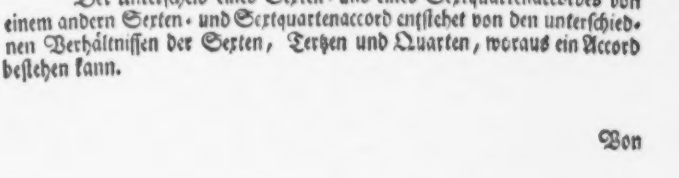
anderer: h, f, c — f

Damit man die gewöhnlichſten Arten und Gattungen der itzt erklärten Accorde mit einmahl überſehen könne: wollen wir folgende Tabelle hinzufügen.

Tabelle der muſicaliſchen Accorde.

In der gantzen Harmonie giebt es nicht mehr, als zwey Grund- oder Stammaccorde. Dieſe ſind

Die von dieſen Dreyklängen herſtammenden Sätze ſind



Der Unterſcheid eines Sexten- und eines Sextquartenaccordes von einem andern Sexten- und Sextquartenaccord entſtehet von den unterſchiedenen Verhältniſſen der Sexten, Terzen und Quarten, woraus ein Accord beſtehen kann.

Von

Von dem falschen Hanptaccord, welches der Accord der Septime ist, bekommen wir

vermittelst der Umkehrung drey Sätze,
1) den Accord der Sextquinte,
2) den Accord der Quarttertz,
3) den Accord der Secunde.
Siehe Seite 176. sqq.

vermittelst der Vorgung, das ist, wenn der Baß des thonischen Septimenaccordes in einem Mollthon seinen Platz der sechsten Saite abtritt, den Satz der übermäßigen Secunde, aus dessen Umkehrung folgende drey Sätze entspringen:
1) der Accord der verminderten Septime.
2) ein aus der kleinen Tertz, falschen Quinte, und grossen Sexte bestehender Accord.
3) ein Tritonsaccord mit der kleinen Tertz.
Siehe Seite 180. sq. und 185. sq.

vermittelst der Unterschiebung
- Den Accord der None. S. Seite 195.
- Den Accord der Undecime. S. Seite 210.

§. 48.

Vor ohngefehr anderthalb hundert Jahren waren die Claviziniſten und Orgelspieler annoch einer nicht geringen Beschwerlichkeit unterworfen, wenn sie mit ihrem Instrumente den Vortrag eines musicalischen Stückes begleiten und unterstützen sollten. Sie musten die darauf zu gleicher Zeit hervorzubringenden Theile der Harmonie mit eben so vielen übereinander gesetzten Buchstaben oder Noten zum voraus ausdrücken; eine Methode, die ohnstreitig die schärfſten Augen verwirren konnte. Endlich hoben die glücklichen Entdeckungen eines geschickten Italiäners, Namens Ludovico Viadana,

dana, dieſe Beſchwerlichkeit auf. Er lehrete den Inbegriff der Harmonie auf eine bequemere Art vorſtellen, und führte den Gebrauch des Generalbaſſes ein.

§. 49.

Die Zeichen, deren man ſich im Generalbaſſe zur Bezeichnung der Accorde bedienet, ſind die monadiſchen, oder die einfachen Zahlen, die Verſetzungszeichen und einige kleine Striche. In dieſen Zeichen, die man insgemein Signaturen nennet, kommen alle Tonkünſtler durchgehends überein. In der Art der Anwendung aber ſind ſie öfters gar ſehr von einander unterſchieden. Wenn ich übergehe,

1) wie manche Componiſten ſo viele Ziefern übereinander häuffen, als ein Satz Noten begreifft, und folglich das was ſie durch eine Zahl bezeichnen könnten, durch viele verwirren;

2) wie manche, die den Zuſammenhang und die Natur der Accorde nicht kennen, zwey unterſchiedne Sätze mit einerley Zahlen ausdrücken, oder einen und eben denſelben Accord mit unterſchiednen Zeichen belegen;

3) wie manche die nöthigſten Accorde anzuzeigen vergeſſen;

4) wie manche nicht die Hauptnoten, worauf die Harmonie fällt, ſondern die durchgehenden zu beziefern, und dahero ein ganz unmuſicaliſches Syſtem zum Vorſchein zu bringen pflegen;

Wenn ich alle dieſe Fehler, woran die Uebereilung wohl nicht allezeit Theil hat, übergehe: ſo findet ſich auch unter den geſchickten Componiſten, die ihre Harmonie nach einer gewiſſen Methode zu entwerfen geſucht, ein merklicher Unterſcheid, da man hierinnen gleichwohl eine Einigkeit zu wünſchen, berechtigt wäre.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Haude- und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritiſche Muſicus an der Spree.

Acht und zwanzigſtes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 9. Septemb. 1749.

Beſchluß der Gedancken über den muſicaliſchen Vortrag.

Die ausgehaltene Art des Vortrags in der Muſic, (ſoſtenuto, ſoutenu) kann einem Stück ungemeinen Nachdruck geben. Die Violinſtriche müſſen dabey auf eine ganz eigene Art gezogen, und eben darnach muß auch die Bewegung einer Kähle oder der in ein Blaßinſtrument gebrachten Luft eingerichtet werden. Dieſe ausgehaltene Art zu ſpielen wird auf vielerley Weiſe bewerckſtelliget, in prächtigen, ſtarcken, traurigen, klagenden Melodien u. ſ. w. Anders iſt dieſer Vortrag in der Arie aus Iphigenia: Sei Genitor, è vero; anders in der Arie aus Angelica und Medorus: Se mai dovessi vivere; wiewohl in der letztern viele Gänge vorkommen, die eigentlich nur auf eine beklagende Weiſe müſſen gezogen werden. Der Vortrag in der Arie aus Iphigenia: De' Dei lo ſpirito, lieſſe ſich auch dahin rechnen. Denn nur durch derbe, volle und gehörig lang ausgehaltene Striche wird der darinn enthaltene Eyfer recht abgebildet werden; was flatternd leichtes würde nicht ſtarck genug würcken. Man bedienet ſich dieſes Vortrages bey ernſthaften, wichtigen Materien. Die Stimme, der Ton müſſen jederzeit voll ſeyn; alle Theile der Melodie müſſen wohl, und mit Anſtand und Würdigkeit abgezeichnet werden.

Auch der Scherz und das Lachen lassen sich in Tönen ausdrücken. Eine kurtze Leichtigkeit der Striche, ohne daß selbige abgerissen werden, ist dazu nicht ungeschickt. Die Töne an sich müssen hell, und alle Manieren kurtz und ohne Umschweife seyn.

Man muß das Schertzende nicht mit dem Ausdruck der feinen Wollust vermengen. Diese letztere ist zum Exempel in der ersten Arie aus Angelica und Medorus ausgedrücket. Solche Stücke müssen sehr behutsam gespielet werden. Sowohl durch Tändeln als durch Reissen würde man sie verderben.

Es ist mir noch etwas übrig, nemlich die Stellungen, die Bewegungen des Körpers, die Minen, die ein Musicus bey der Execution zu machen hat, und dergleichen. Es bestehet darinn kein geringer Vortheil. Der Sinn des Gesichts macht einen grossen Eindruck in uns. Können uns also die Töne eines Musici gefallen, über dessen Geberden und Krümmungen des Leibes wir entweder lachen, oder Eckel haben? Man gebe acht, mit welcher Gelassenheit, mit welchem Anstande ein Benda, ein Quanz ihre Instrumente spielen und man glaube gewiß, daß dieses zu dem Gefallen, das man daran hat, sehr viel beyträgt. Man glaubt gemeiniglich, daß zum Exempel, bey den Sängern die gantze Wissenschafft der Geberden, auf die Bewegung der Hände ankomme. Allein das ist gar nicht; man muß durch die gantze Haltung und Bewegung des Körpers zeigen, daß man dasjenige, was man spielet oder singet, fühle und gedencke. Es ist eine Sprache, die an die Augen gerichtet ist; die Worte und Töne aber sind für die Ohren. Sollte es aber wohl überhaupt ungereimt seyn, bey der Music diese beyden Sprachen zu vereinigen? Man lasse das, was zu viel ist, das Lächerliche, das Ungereimte weg, so wird man sich ihrer gar wohl bedienen können.

Instrumentalmusici, in Kirchen und Kammern müssen nicht solche paßionirte Bewegung machen, wie die Sänger auf der Schaubühne. Sie dürfen nur ein angenehmes Aussehen und solche Minen haben, die sich zu dem, was sie vortragen, schicken. Übrigens aber werden ihnen einige Bewegungen der Hände, einige kleine Einbeugungen des Körpers gar nicht unnatürlich lassen. Ja es ist unmöglich sich deren zu enthalten. Ich kenne einen grossen Componisten, auf dessen Gesicht man bey Aufführung seiner

Sachen

Sachen, wenn er dazu den Flügel ſpielet, alles das gebildet ſieht, was ſie ausdrücken. Es müſſen aber nicht völlig ausgebildete Geberden oder Geſtus, ſondern gleichſam nur Anzeigungen davon ſeyn. Sie werden dem Zuhörer ſchon gefallen, und Eindruck in ihn machen; dahingegen, wenn man ſie ſo groß, ſo heftig, ſo vollkommen machen wollte, wie auf dem Theater, ſo würde er böſe werden, daß man ihm zumuthe, bey ſo wenigen Anſtalten, ſich eben ſo blenden zu laſſen, als wenn er ein ganzes Theater mit allen deſſen Umſtänden vor ſich hätte. Auch hierinn gewinnt die Beſcheidenheit derer, die das Publicum ergötzen, ſehr viel. Sie ſchmeichelt der Eigenliebe und der Geſchicklichkeit der Zuhörer, die das ſchon zu erſetzen weis, was in den Wercken des Geiſtes noch zur völligen Darſtellung nach dem Leben zu mangeln ſcheint.

Bey alle dem aber kann man jungen Muſicis anrathen, ſich allemal jemanden vorzuſtellen, dem ſie gleichſam das vorſagen, was in dem Stück, das ſie ſpielen, enthalten iſt. Die unvergleichliche Arie aus dem galanten Europa: Dalla bocca del mio Bene, worinn ſich Herr Graun in Abſchilderung der allerzärtlichſten, feurigſten Liebe, die aber dahin ihre Flammen zurück hält, und ſie bloß der großmüthigen Diſcretion ihres Gebieters unterwirft, übertroffen hat, dieſe Arie wird keiner recht ſingen oder ſpielen, der nicht ein gantz ungemein empfindliches Hertz hat, der nicht in dem Ausdruck der Zärtlichkeit, wenigſtens in Abſicht auf die Muſic, wie ſie dieſelbe ſchildert, ſehr geübt iſt, der nicht ein Object, das er gleichſam anredet, dabey in Gedancken ſich vorſtellet; oder bey dem vielleicht nicht alles dreyes zuſammen kommt. Und nicht bey der Liebe allein, ſondern auch bey andern Empfindungen läſt ſich der angeführte Rath folgen. Ein Gratioſo, ein Spiritoſo wird allemal beſſer klingen, wenn ich mir jemand dabey einbilde, bey dem ich für angenehm, gefällig, geiſtreich ꝛc. will angeſehen werden. Giebt man dem Componiſten die Regel, ſich bey jedem Inſtrumentalſtück allmal einen gewiſſen Zweck vorzuſtellen, ſo wird dieſe Regel auch in Abſicht auf die practiſchen Muſicos nicht gantz unbrauchbar ſeyn.

Wenn man junge Leute zum Anſtand beym recitiren und declamiren angewöhnen will, ſo giebt man ihnen zum Anfang ein Buch, ein zuſammengerolletes Papier in die Hand; man ſtellt ſie hinter einen Stuhl, der ſie die Helfte bedeckt, und ihnen einen Theil der Verlegenheit, worinn ſie ſich befin-

den, wegnimt. Die Pulte der Spielenden, die Papiere, wovon die Sänger ihre Stücke absingen, thun den Musicis in der Kammer nicht mindere Dienste. Es würde den geübtesten Tonkünstler vielleicht verwirren, wenn er einmal in einem Saale vor einer grossen Versammlung ohne Pult und Noten etwas executiren sollte. Es ist also dieser Vortheil den Musicis um soviel höher anzurechnen, da sie sich denselben immer zu Nutz machen können, und man ihn bey Rednern, aber nur im Anfange als ein Hülfs- und Schulmittel gebraucht. Allenfals ist auch den Instrumentalmusicis der Gebrauch des Spiegels, wenn sie sich für sich üben, unverboten. Da können sie sich selber zusehen, sich den Spiegel, ohne roth zuwerden, tadeln lassen, und wofern sie nur einen kleinen Begriff von dem, was natürlich ist und gut läßt, haben, so werden sie ihre Geberden und Stellungen leicht so einrichten lernen, daß jedermann daran Gefallen habe, und sie und ihre Kunst davon Vortheil erlangen. Berlin ist so glücklich, ausser den schon angeführten grossen Leuten noch mehrere zu haben, die man sich darinn zu Mustern vorstellen kann. Und da Cicero selbst sich von einem Schauspieler in der Geberdenkunst unterrichten ließ, so könnten den Musicis auch unsere Schaubühnen nützlich seyn, wofern sie nur nicht so unbillig seyn, und diese Lehrstühle verachten wollten. Meines Raths werden sie also am wenigsten bedürfen; jedoch hæc omnia magis monitoris non fatui, quam magistri eruditi.

§. 50.

Die beyden Hauptstücke worauf man bey Bezieferung eines Basses zu sehen hat, sind unstreitig die Bequemlichkeit und Richtigkeit. Ein Generalbaß wird alsdenn bequem zu spielen seyn, wenn alle Accorde mit so wenigen Ziefern, als es möglich ist, vorgestellet sind. Richtig aber wird er alsdenn heissen, wenn die voneinander zu unterscheidenden Accorde durch zulängliche Zeichen dergestalt entworfen sind, daß es unmöglich ist, bey Erblickung derselben einen Satz mit dem andern zu verwechseln. Es folget hieraus,

1) daß man die Bässe nicht mit unnöthigen Ziefern beschweren müsse. In einem ieden Accord ist ein gewisses Intervall vorhanden, wodurch er

er von einem andern unterſchieden wird. Dieſes Intervall muß durch die gehörige Zieſer angezeiget, und erſtlich alsdenn, wenn eine Zieſer nicht zureichet, die Anzahl derſelben verdoppelt werden.

2) Daß man ſich der Verſetzungszeichen bey den Ziefern enthalten müſſe, ſo lange ſich die Noten in der verlangten Proportion nach Anleitung der Hauthonleiter natürlich darſtellen. Sobald aber der Thon verändert wird, ſo müſſen die dadurch entſtehenden beſondern Intervallen durch ein Kreutz, ein ſchlechtes oder viereckigtes Be bey den Ziefern angedeutet werden. Dieſes letztere iſt nicht allezeit nöthig bey denjenigen Accorden, die nur gewiſſen Saiten eigen ſind.

3) Daß, wenn die Baßſtimme alle oder einige Intervallen des Accordes hintereinander durchlaufft, mittelbar oder unmittelbar, man ſich eines geraden Striches bediene, um die verbleibende Harmonie zu bezeichnen, anſtatt dieſelben durch veränderte Ziefern zu wiederhohlen. Wir verſtehen aber durch unmittelbar durchlauffen, wenn die Hauptnoten ohne dazwiſchen kommende durchgehende Noten gerade hintereinander folgen; Tab. VI. No. 1. Durch mittelbar durchlauffen, wenn die Hauptnoten wechſelsweiſe mit durchgehenden fortgehen. Siehe Tab. VI. No. 2. Was eine durchgehende Note ſey, wird ſogleich erkläret werden.

4) Daß wenn der Accord einer Hauptnote zu einer Wechſelnote angeſchlagen werden ſoll, man ſich eines gewiſſen Zeichens bedienen müſſe, um daſſelbe anzuzeigen, damit man keine falſche Signaturen darüber zu ſchreiben verbunden ſey. Dieſes Zeichen kann ein Querſtrich ſeyn, der von der Note, worauf der Accord gehört werden ſoll, bis zu derjenigen gehet, der die Harmonie eigen iſt. Siehe Tab. VI. No. 3.

Wir müſſen erklären, was wir allhier durch eine Hauptenote, und hernach was wir durch eine durchgehende und durch eine Wechſelnote verſtehen. Unter zwey Noten von gleichem

Wehrt, die auf einen Tactſchlag, oder einen Theil davon, genommen werden, wird insgemein, und zwar öfters, nur zu einer von beyden eine Harmonie angeſchlagen. Diejenige Note nun, mit welcher die in dieſem Tacttheile anzuſchlagende Harmonie übereinſtimmet, es mag dieſe Note eine ſchlimme oder gute in Anſehung des Tacttheiles ſeyn, heiſſet allhier eine Hauptnote. Diejenige Note mit welcher die anzuſchlagende Harmonie nicht übereinſtimmet, heiſſet eine durchgehende überhaupt. Man mercke aber, daß man nach dem gemeinen Sprachgebrauch nur alsdenn ſich des Wortes durchgehend bedienet, wenn die Hauptnote im guten Tacttheile ſtehet, und alſo vor der durchgehenden vorhergehet, das iſt, die erſte unter den beyden Noten von gleicher Geltung iſt. Siehe Tab. VI. No. 4. Wenn die Hauptnote aber im ſchlimmen Tacttheile ſtehet, und folglich auf die durchgehende folget, das iſt, die andere unter den beyden Noten von gleicher Geltung iſt: ſo bekömmt dieſe durchgehende Note den Namen einer Wechſelnote, Ital. nota cambiata. Und hievon iſt allhier die Rede. Siehe Tab. VI. No. 5.

Anmerckungen.

(1) Es haben einige die Gewohnheit, ſich anſtatt des Erhebungszeichens, oder anſtatt des viereckigten Be eines Querſtriches durch die Ziefern zu bedienen, wie zum Exempel No. 6. Tab. VI. Es iſt aber wohl nicht nöthig, zur Bezeichnung einerley Dinge doppelte Characteres einzuführen, und dadurch die ſchon ſo häufigen Signaturen in der Muſic zu vermehren. Wir können vermittelſt eines beſſern Gebrauchs dieſes Strichleins manche unnöthige Ziefer erſparen, und unterſchiedne Accorde, die nur gewiſſen Saiten eigen ſind, dadurch bezeichnen. Wir erklären uns hier alſo zum voraus, daß wir weder die groſſen noch die kleinen, weder die verminderten, noch die übermäßigen Intervallen dadurch beſonders bezeichnen wollen, ſondern daß die mit einem Strich durchgezognen Ziefern allezeit einen gewiſſen ganzen Accord andeuten, wie bald gezeigt werden wird.

(2) Es

(2) Es pflegen einige die verminderten Intervallen durch ein Be vor den Zahlen, und die kleinen durch ein Be nach den Zahlen auszudrücken. Man könnte noch auf diese Weise die übermäßigen Intervallen durch ein Kreuz hinter der Ziefer, und die gröſten durch ein Kreuz vor der Ziefer abbilden. Allein dieser nach dem Schulzwange schmeckende Unterscheid dienet weiter zu nichts, als jemanden zu verwirren. Man lasse einem ieden die Freiheit, die Versetzungszeichen hinter oder vor die Zahlen zu setzen, und ein Generalbaſist bemercke den nach dem Thon der Hauptleiter vorgezeichneten Schlüssel. Es zeigets sich von sich selbst, von was für Beschaffenheit das verlangte Intervall seyn soll. Wir drücken ja im Schreiben der Noten die Proportiones derselben nicht auf eine so rätzelhafte Art aus.

§. 4.

Bevor wir die Zeichen, wodurch ein jeder Accord sich von dem andern unterscheidet, erklären, muß man noch mercken:

(1) Daß man ordentlicher Weise die Signaturen über die Noten zu setzen pfleget. Man kann sie aber darunter schreiben, wenn es der Raum darüber verbietet.

(2) Daß, wenn mehrere Ziefern als eine über einander zu stehen kommen, die gröſte den höchsten Platz einnehmen muß.

(3) Wenn ein Kreuz allein stehet, so bedeutet es die grosse Tertz, und das Be in eben den Fall bedeutet die kleine. Das viereckigte Be allein bedeutet bald die grosse, bald die kleine Tertz. Ist eine Ziefer mit diesen Zeichen verbunden, so wird die damit bezeichnete Note, nach Anleitung eines ieden Zeichens, um einen halben Thon verändert.

(4) Wenn der Wehrt einer Note durch einen Punct verlängert wird, und währender Dauer dieses Puncts ein Accord gegriffen werden soll: so muß man die Signaturen gerade über den Punct, unten oder oben nach Bequemlichkeit des Raumes, setzen.

(5) Es

(5) Es sey welcher Accord es wolle, so muß man zu derjenigen Ziefer, die ihn anzeiget, eine andere hinzufügen, wenn wegen Veränderung des Thones das Verhältniß eines Intervalls darinnen geändert wird, und mit dieser Ziefer muß man das gehörige Versetzungszeichen verbinden.

(6) Wenn eine Pause zwischen zweyen Dissonantzen ist, davon die erstere aufgelöset, und die andere vorbereitet werden soll: so muß die Harmonie, die währendem Stillschweigen statt finden soll, mit den dazu gehörigen Zahlen über oder unter die Pause geschrieben werden, damit die Verbindung der Accorde nicht unterbrochen werde. Diese Harmonie wird mit der rechten Hand ohne Baß angeschlagen. Tab. VI. No. 7.

(7) Die über einer Pause oder einem Puncte befindlichen Ziefer beziehen sich allezeit auf die vorhergehende Note.

(8) Wenn ein Accord nicht durch eine Zahl allein entworfen werden kann: so nimmt man ihrer zwey, oder mehrere, und diese Zahlen werden übereinander, nicht aber nebeneinander gesezt.

(9) Wenn zu einer Note mehrere Accorde nacheinander angeschlagen werden sollen, so setzet man die dazu gehörigen Signaturen neben einander.

Im Augenblick erhalte ich ein Schreiben von dem Herrn C. D. E. F. G. A. H. C. zweyten Hofmusico zu J . . . . Es beliebt demselben, hin und wieder mit meiner Wenigkeit zu spotten. Da er es aber auf eine so artige Manier thut, daß man ihm noch dafür dancken muß, und ich meinen Lesern nicht die Freyheit beneide, sich über mich unterweilen einwenig aufzuhalten: so will ich selbigen in einigen meiner künftigen Blätter das Vergnügen verschaffen, mit dem losen Herrn Anticritieus, aus dem Stamme Ismaels, auf meine Kosten ein Stündgen mit zulachen. Der Caffee wird vielleicht desto angenehmer dabey schmecken.

Es werden mit nächstem die fünfte und sechste Kupfertafel ausgegeben werden.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzet, und sind in der Haude- und Spenerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritische Musicus an der Spree.

Neun und zwanzigstes Stück.

BERLIN,
Dienstags, den 16. Septemb. 1749.

Mein Herr critischer Musicus.

Ich habe ihnen nun lang genug zugehöret, wie sie in ihrem sogenannten Grandvallischen Versuche über den guten Geschmack in der Musick, theils über diese gantze edle Kunst gespottet, theils darinnen viele Dinge vorgebracht, die ein jeder ohne ihr Erinnern würde gewust, verstanden, gethan, und unterlassen haben. Ein gantz Hauffen ihrer sonst nicht gar übel geschriebenen Blätter ist damit angefüllt worden, und sie hätten die Zeit, und das Papier zu was anderm anwenden können. Sie sollten sich ein Gewissen machen, beyde so zu verderben. Ich hätte es noch hingehen lassen, wenn dieser Versuch etwann ein paar Seiten lang wäre. Aber so weitläufftig, und so ernsthaft bey solchen unnöthigen Dingen, daß ich nicht mehr sage, sich aufzuhalten, das ist nicht erlaubt. Und dennoch würde ich mich zufrieden geben, wenn sie nur am Ende des verdammten Versuches angezeiget hätten, daß alles nicht ihr Ernst sey, und daß sie nur einmahl ihren Leser etwas hätten sagen wollen, welches sie gerade umgekehrt verstehen sollten. Da sie sich aber vollends vor etlichen Tagen gar verlauten lassen, sie würden diese Erklärung niemals thun; ihre Leser würden doch wohl wissen, was sie zu dencken hätten: so bitte ich sie, mein Herr critischer Musicus, sehen sie doch nicht alle ihre Leser für so gescheid an, wie ich etwa bin. Ich habe es wohl gleich bey der ersten Fortsetzung gemercket,

daß alles pure Schäckerey sey; aber ich habe auch noch was mit aus der Schule gebracht, und auf meinen Reisen, und bey Hofe Gelegenheit gehabt, manches zu erschnappen, was nicht einem jeden vor die Ohren kommt. Sie werden mirs also nicht verdencken, wenn ich ihnen mit diesem Schreiben beschwerlich falle.

Ich kann es nicht über mein Gewissen bringen, daß die Welt nicht erfahren sollte, wie sie es in ihrem Versuch gemeinet haben. Ich werde daher denselben ein bisgen durchgehen, hie und da meine zufällige Gedancken dabey sagen, und guten Hertzen zu Liebe anzeigen, wo sie etwann in ihrem Sticheln gar zu fein gewesen, oder wo sie zu sehr über die Schnur gehauen haben. Ich bitte mir aber dienstlich aus, dieß mein Sendschreiben ja in ihren Blättern mit eindrucken zulassen. Thun sie es nicht, und daß also das gegebene Aergerniß nicht abgewendet wird; so versichere ich sie, daß sie eine gantze Menge Leser weniger bekommen werden. Ich muß ihnen so im Vertrauen sagen, daß ein Theil meiner Cöllegen nicht gewust hat, was das heissen solle: Grandvallischer Versuch über den guten Geschmack. Schier alle diese sechs Wörter verstunden sie nicht; ich habe sie ihnen aber erklärt.

Ausser dem, daß man von niemanden was böses dencken solle, so habe ich auch aus ihren Blättern bemercket, daß sie sonst ein gar braver Mensch seyn mögen; ich weiß also nicht, wie sie auf die Gedancken gekommen, ihren Versuch einem gewissen Herrn Grandvall, einem Franzosen zuzuschreiben. Wenigstens Leute, wie ich, sehen doch wohl ein, daß alles ihr eigen Machwerck, und das Ding mit der Uebersetzung nichts ist. Sie haben auch vermuthet, daß man die Sache mercken würde. Denn sie geben vor, sie hätten einige Sätze zu versetzen, für nöthig befunden, und zwar in der Absicht, einen ordentlichern Zusammenhang zu liefern. Es hätte dieses aber gar nicht gebrauchet, wenn der Versuch eine Uebersetzung aus dem französischen wäre, indem die Franzosen doch in ihren Schriften sehr ordentliche Leute seyn sollen. Zudem habe ich wohl auf meinen Reisen und hier viele italiänische Musikos, aber niemahls einen französischen gesehen, sondern vielmehr gehöret, daß diese Leute nichts, als höchstens eine Tanzarie, und etwann eine Musette, eine Menuet, oder so was mit Variationen spielen können. Die werden aber nimmermehr so gelehrt, von unserer edlen Kunst sprechen, wie sie, mein Herr critischer Musicus, in ihrem sogenannten Versuch doch hier und da gethan, ob sie wohl sonst darinn sich als ein richter Criticus, das heißt, als ein Tadler und Spötter, aufgeführet haben. Nehmen sie mir nicht

übel

übel, daß ich ihnen so offenhertzig meine Meinung schreibe. Ich will sie damit gar nicht angreiffen oder beschimpfen. Ich habe einmahl von unserm Herrn Superintendenten gehöret, daß es einen, wo mir recht ist, Nahmens Agrippa gegeben, der ein sehr gelehrter Mann gewesen, und sich doch in einem ordentlichen Buche über die gantze Gelehrsamkeit aufgehalten hätte. Also will ich ihnen mit meiner vorigen Rede auch nicht zu nahe getreten haben, sondern ich versichere sie dem ohngeachtet, daß ich ihre Blätter fleißig und gerne lese. Aber zur Sache.

Sie reden im vierzehenten Stück, bald zum Anfang ihres Versuches, soviel von der Empfindung Ich sage ihres Versuches; denn ich habe gleich bewiesen, und bin vollkommen überzeuget, daß er ihr eigener ist; eben so wie ich als gewiß voraus setze, daß man von allem darum just das Gegentheil verstehen müsse. Ich für meinen Theil verstehe das Wort Empfindung wohl; aber ich habe ihnen schon gesaget, daß nicht alle Musici so viel Verstand haben, wie ich, ob sie gleich sonst in ihren Sachen rechte brave Leute seyn mögen; wenn sie also über die Musick haben schertzen oder spotten wollen, so hätten sie doch solche Worte brauchen sollen, die alle Musici verstehen. Sie sagen aber, man soll es entweder empfinden, oder aus den Regeln wissen können, ob ein Stück gut sey oder nicht. Das wäre wohl unnöthig gewesen anzuführen, denn was Empfinden? Ich habe immer gehöret, wann ein Stück gut ins Ohr falle, oder brav schwer sey, denn sey es schön, und das laß ich gelten. Denn die Musick ist für die Ohren gemacht, hörte ich einmahl einmahl einen grossen Virtuosen in Venedig sagen. Es wird also wohl immer dabey bleiben, und man wird die Musick hoffentlich mit der Empfindung ungeschoren lassen.

Die Docters und Barbier mögen dieß Wort gebrauchen, aber in die Musick gehört es nicht. Was die Regeln anbetrift, deren sie auch erwehnen, so müssen die Componisten wohl zu sagen wissen, ob ein Stück nach den Regeln sey; allein was geht das uns Musicos alle an? Einige meiner Herrn Collegen meinten, sie hätten zwar von ihren Lehrmeistern gelernet, wie die erste, zweyte Linie heisse, daß es einen graden und ungraden Tact gebe, wie ein Viertel und ein Achtel aussehe, wie man einen Finger nach den andern auf- oder absetzen müsse, u. s. w. aber das Wort Regel sey dabey nicht vorgekommen; Regeln, das klinge so schulfüchsisch. Jedoch ich weiß das besser. Es giebt Regeln in der Musick, und ich sage meinen Scholaren auch immer was davon vor. Daher habe ich auch mehr Informationes als meine Collegen:

denn ietzo ſoll ja alles nach Regeln, nach der Philoſophie ſchmecken. Wenn ich aber nicht weiß, warum ſie da weiter hin mit ſo viel franzöſiſchem aufgezogen kommen, und ſogar von franzöſiſchen Opern ſprechen (denn was braucht ein Muſicus franzöſiſch zu können? Etwas italiäniſch iſt noch für uns. Mögen doch andere Leute mit dem franzöſiſch reden pralen, wie ſie wollen; mit uns müſſen ſie doch wohl deutſch ſprechen. Und wer weiß denn, daß es franzöſiſche Opern giebt? Wer hat ſich jemahls darum bekümmern dörffen? ob ich gleich für mich gehöret, daß dieſelben gar nichts taugen, und nur die italiäniſchen gut ſeyn ſollen:) Wenn ich ihnen dieß alles noch vorher geſaget habe, ſo werden ſie wohl zugeſtehen müſſen, daß ſie nicht nöthig gehabt, anzuführen, der gute Geſchmack beſtehe in einer durch die Regeln gereinigten natürlichen Empfindung, und ſein Gegenſtand ꝛc. Alle dieſe Wörter gehören nicht in die Muſick. Selbſt das Wort Geſchmack habe ich einigen meiner Herren Collegen erklären müſſen, daß es ſo viel als Guſto heiſſe. Sie dachten Anfangs, es wäre vom Eſſen und Trincken die Rede.

Künftig weiter.

(10) An den Oertern des Baſſes, wo man in einem und eben demſelben Linienſyſtem zwey Stimmen übereinander findet, eine für den Flügel, und die andere für die Baßgeige, gehöret inegemein die Unterpartie für den Flügel, und da wird man auch allezeit die Signaturen unter den Noten finden. Tab. VI. No. 8.

Nach Anleitung dieſer Regeln und Anmerckungen wollen wir itzo ſehen, mit was für Ziefern und Zeichen eine Harmonie am bequemſten und richtigſten entworfen werden kann. Ich erkläre mich dabey zum voraus, daß, wenn ich hin und wieder von den Meinungen anderer abgehen ſollte, ich auch die meinige keinem aufzudringen ſuche. Es wird mir erſteres um deſtoweniger zur Laſt gelegt werden können, weil man zur Zeit noch an keinen muſicaliſchen Pabſt glaubet, und ein ieder die Erlaubniß hat, der horaziſchen Erinnerung zu folgen:

Nullius addictus iures in verba magiſtri.

Uebrigens iſt noch zu bemercken, daß, da wir bey unſerm Entwurf nur allezeit eine Hauptthonleiter zum Augenmercke haben, man, nach der pag. 230. No. 5. gemachten Anmerckung, die Proportionen der Intervallen bey verändertem Thone durch die gehörige Verſetzungszeichen neben den Ziefern beſtimmen müſſe, wenn dieſe Intervallen nicht ſo, wie man ſie verlanget, in dem vorgezeichneten Notenplane vorhanden ſind. Hiedurch geſchicht es nun,

daß

(1) daß, wenn allhier eine bloſſe Ziefer bald ein groſſes, bald ein kleines Intervall bezeichnet, ſo wie es nemlich der vorgezeichnete Schlüſſel mit ſich bringet, man, in dem andern Fall, dieſer Ziefer ein Erhöhungszeichen an die Seite ſetzen muß, wenn ſie ein groſſes Intervall bezeichnen ſoll; und ein Erniedrigungszeichen, wenn ſie ein kleines Intervall bedeuten ſoll.

(2) Daß ein Accord, der ordentlicher weiſe nur mit einer einzigen Ziefer vorgeſtellet werden kann, z. E. der Secundenaccord, öfters zweyer oder mehrer bedarf.

(3) Daß die Nebenziefern, die man zu den Hauptziefern hinzuthun muß, nicht allezeit einerley ſind, da es z. E. in dem vorigen Secundenaccord bald die Quarte, bald die Sexte, bald beyde zugleich ſeyn können, deren Verhältniß beſonders zu bemercken iſt.

Doch muß man allhier auf den Unterſcheid zwiſchen den toniſchen und den gemeinen Accorden (wovon wir pag. 177. geredet) Acht haben. Die meiſten toniſchen Accorde werden wir ſchlechterdings kurzweg durch eine mit einem Strich durchzogne Ziefer bemercken. Dieſe Ziefer wird zulänglich ſeyn, einen ſolchen Accord in allen ſeinen Vorfällen und Verſetzungen, es enthalte der Notenplan ſeine Noten nach ihrer gehörigen Proportion, oder nicht, anzuzeigen. Dieſe einmahl veſtgeſtellte Ziefer ſchlieſſet alſo alle Nebenziefern, nebſt allen Verſetzungszeichen, aus. Ich gebe ein Exempel. In dem Tritonsaccorde mag die gehörige Sexte oder Secunde natürlicher Weiſe vorhanden ſeyn, oder nicht: ſo brauchet man doch nichts weiter, als der mit einem Strich durchzogenen 4. Eine Perſon, die etwas zu accompagniren unternimmt, muß zuvor gelernet haben, daß die Secunde und Sexte im Tritonsaccorde beyderſeits groß ſeyn müſſen. Ein anders iſt es, wenn in dieſem Accord anſtatt der Secunde die kleine Terz gegriffen werden ſoll. Alsdenn ſchreibet man die 3. mit oder ohne ein Erniedrigungszeichen, nach Beſchaffenheit der Umſtände, unter die 4. So iſt es mit den toniſchen Accorden beſchaffen; weit anders aber mit den gemeinen. Die Intervallen, woraus ſie beſtehen, ſind nicht allezeit von gleicher Beſchaffenheit. Aus dieſer Urſache iſt es nöthig, es allezeit beſonders anzumercken, wenn die Proportion eines von ſelbigen wider die Anweiſung des Notenplans, nach Anleitung ieder beſondern Thonart geändert werden ſoll. Man erachtet leicht, daß hieraus eine groſſe Menge Signaturen entſtehen müſſe. Wir werden die gewöhnlichſten in ein Verzeichniß bringen, und ſelbige auf der ſechſten Kupfertafel in einer Tabelle vorſtellen.

Erſter Abſatz

Vom reinen Hauptaccord

und zwar

Erſtlich

Von der Bezieferung des eigentlichen harmoniſchen Dreyklanges, und der davon abſtammenden Sätze.

(1) Der eigentliche harmoniſche Dreyklang kann durch eine folgender Zieſer, durch 3. 5. oder 8. vorgeſtellet werden. Man zeichnet ihn aber ordentlicher weiſe nicht, ſondern nur

(a) Wenn eins von ſeinen Intervallen, z. E. die Terz, ſich nicht in der gehörigen Proportion darſtellet. Man drücket ihn alsdenn durch eine 3. mit dem gehörigen Verſetzungszeichen, oder durch das bloſſe Verſetzungszeichen allein aus. Tab. VI. No. 9. Mit der Quinte wird es faſt eben ſo gehalten, indem man nemlich das gehörige Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen zur 5. hinzufüget. Allein, es iſt ein Fall vorhanden, da man die zum eigentlichen harmoniſchen Dreyklang gehörende reine Quinte nicht emmahl anzuzeigen, nöthig hat, wenn nemlich die Beſchaffenheit der Tertz zu gleicher Zeit angedeutet werden muß. Z. E. Man gehet aus dem D moll ins A moll, und verlanget den harmoniſchen Dreyklang zu e. Hier brauchet man nur die Tertz gis durch ein Erhöhungszeichen über e anzuzeigen. Es iſt nicht nöthig, die Zieſer 5. mit einem viereckigten Be darüber zu ſchreiben. Wir fügen dieſe Anmerckung deswegen hinzu, weil wir alles mit ſo wenigen Zeichen, als es möglich, vorſtellen wollen.

(b) Wenn auf eben derſelben Note vor dem harmoniſchen Dreyklang ein ander Accord vorhergehen, oder ein anderer darauf folgen ſoll. Siehe Tab. VI. No. 10. Einige pflegen die Signaturen dieſes folgenden oder vorhergehenden Accordes einwenig ſeitwärts zu ſchreiben, und den harmoniſchen Dreyklang alsdenn nicht zu ziefern, wie Tab. VI. No. 11. Aber die erſte Art iſt ſicherer, und alſo beſſer.

2) Der

(2) Der Sertenaccord, welcher den medianten eigen iſt, wird durch eine bloſſe 6. bezeichnet. Tab. VI. No. 12.

(3) Der Sertquartenaccord, welcher den dominanten eigen iſt, wird durch $\frac{6}{4}$ angezeiget. Tab. VI. No. 13.

Zweytens

Von der Bezieferung der uneigentlichen harmoniſchen Dreyklänge, und der davon abſtammenden Sätze.

Wir können uns bey Bezeichnung dieſer Accorde eines krummen Striches oder eines Bogens bedienen, und ſelbigen über die höchſte Zieſer ſetzen.

(1) Der weiche verminderte Dreyklang wird durch die Zieſer 5; der davon herſtammende Sertenaccord durch 6; und der Sertquartenaccord mit 6. und 4. bemercket. Siehe Tab. VI. No. 14.

(2) Der harte verminderte Dreyklang wird durch die Zieſer 5. und durch ein Erhöhungszeichen, mit oder ohne 3. bezeichnet. Den Sertenaccord ſtellet man durch die Zieſer 6. und den Sertquartenaccord durch ein Erhöhungszeichen neben der 6. und durch die 4. vor. Tab. VI. No. 15.

(3) Der harte vergröſſerte Dreyklang wird durch eine 5 mit einem Erhöhungszeichen; der Sertenaccord durch eine 6. und eine 3 mit einem Erhöhungszeichen; der Serquartenaccord mit 6. und 4. angedeutet. Tab VI. No. 16.

(4) Der weiche vergröſſerte Dreyklang wird durch eine 5. mit einem Erhöhungszeichen, und durch eine 3. mit einem Erniedrigungszeichen; der Sertenaccord durch eine 6 und eine 3. mit einem Erhöhungszeichen; der Sertquartenaccord durch eine 6. mit einem Erniedrigungszeichen, und eine 4. angedeutet Tab. VI. No. 17.

Die drey übrigen Dreyklänge können nach Art dieſer vorhergehenden bemercket werden. Man brauchet dabey nichts weiter in Obacht zu nehmen, als daß man der Verwirrung des Grundſpielers zuvorzukommen, (weil doch viele Sätze hierunter eben nicht ſo gewöhnlich ſind,) allezeit einen Bogen über die höchſte Zieſer ſetzen, und übrigens die von dem vorgezeichneten Schlüſſel abgehenden Proportionen gewiſſer Intervallen durch die gehörigen verſetzungszeichen bemercken kann.

Anderer

Anderer Absatz

Von der Bezieferung des falschen Hauptaccordes, und der davon abstammenden Sätze.

(1) Der eigentliche Grundaccord der Septime wird mit der Ziefer 7. bezeichnet. Tab. VI. No. 18.

Bey den uneigentlichen Septimenaccorden kann man zu denjenigen Ziefern, die ihre Triaden vorstellen, und die wir eben erkläret haben, die Ziefer 7. nur annoch hinzuthun. Ist die Septime nach ihrer verlangten Beschaffenheit in dem Notenplan enthalten: so bedienet man sich der 7 schlecht weg. Ist sie darinnen nicht vorhanden, so zeiget man ihre Proportion durch das gehörige Versetzungszeichen an. Die von diesen uneigentlichen Septimenaccorden hergeleiteten Accorde werden nach Art der von dem eigentlichen Grundaccord der Septime herstammenden beziefert, nur daß man öfters den Bogen über die höchste Ziefer setzen kann, um den Grundspieler sogleich dadurch aufmercksam zu machen. Da die meisten von diesen letztern Septimenaccorden sehr selten vorkommen, so haben wir uns dabey nicht lange aufhalten wollen. Einige von den gebräuchlichsten unter ihnen werden wir nebst den von dem eigentlichen Septimenaccorde abstammenden Sätzen zugleich mitnehmen. Siehe unterdessen Tab. VI. No. 19. bis 25.

(2) Der Sextquintenaccord wird mit 6. und 5. bemercket. Ist es aber ein tonischer Sextquintenaccord, das ist, ein Accord der falschen Quinte: so bedienen wir uns der blossen mit einem Strich durchzognen 5. Tab VI No. 26. Es wird dabey weder eine 6. noch 3. erfordert, ausgenommen, daß die 6. hinzugefüget werden kann, wenn der Baß bestehen bleibt, und die Sexte zu diesem Accord mit einer verminderten Septime abgewechselt werden soll. Tab. IV. No. 27.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzet, und sind in der Hands- und Spenerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritiſche Muſicus an der Spree.

Dreißigſtes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 23. Septemb. 1749.

In ihrem funfzehenden Stück, mein Herr kritiſcher Muſicus, kommen ſie ſelbſt auf die zulängliche Känntniß der Muſick. Ich weiß zwar nicht, wie ſie hier zu recht kommen werden, indem alles, was ſie da vorbringen, recht und nicht umgekehrt wahr iſt. Indeſſen haben ſie doch muſikaliſch geſprochen. Man mag einem Scholaren noch ſo viel von Regeln, oder gar von ihrer Empfindung vorſagen; hat er kein Gehör, ſo wird nichts daraus, und man nimmt ſein Geld mit Sünden (nemlich wer ſo viel Gewiſſen hat, wie ich.) Das Gehör muß da ſeyn, und alsdenn wird man einem auch die Noten, den Tact, die Griffe, die Striche, das heißt eine Kentniß der Muſik beybringen können.

Von Muſicis, die keine Menuet nach dem Tact tantzen können, und von Tantzmeiſtern die nicht hören, wenn man falſch ſpielet, weiß ich gleichfals Exempel. Aber was ihr achtzehender Theil eines Mißklanges ſagen will, das verſtehe auch ich ſo gar nicht. Das iſt eine Grille. Ich habe ihnen ſchon gerathen, Herr Muſicus, wenigſtens ſolche Sachen vorzubringen, wenn ſie ſpotten oder ſatyriſiren wollen, die man doch verſtehen könte.

Allerdings muß man etwas von der Muſick verſtehen, wenn man darinnen einen Geſchmack, einen Guſto haben ſoll, und ſie werden mit ihrem

Verſuch keinem Menſchen das Gegentheil einreden. Das iſt eben ſo ärgerlich, daß Leute von der Muſick urtheilen wollen, die nichts davon verſtehen. Nach ihrer ſatyriſchen Meinung ſollen auch bloſſe Kenner oder Liebhaber davon urtheilen können. Doch wer hat das iemahls gehört? Das glaubt ohnedem kein Menſch, die wiſſen den Hencker davon. Wir Muſici, wir müſſen es einſehen, welche Stücke ſchön ſind. Das iſt ja unſere Kunſt, das haben wir gelernet, und uns ſauer werden laſſen. Nimmermehr werde ich und meines gleichen zugeben, daß ein bloſſer Liebhaber, der die Muſick nicht verſteht, beſſer, als wir ſollten ſagen können, welche Stücke was taugen oder nicht. Was ſie hier ſagen iſt wahr, und ich laſſe mir es niemanden aus dem Sinne reden, aber ich weiß nicht, wie es alsdenn mit ihrem Scherz, mit ihrer Spötterey, mit ihrem Sticheln gehen wird. Man muß alles, was ſie hier anführen, nothwendig in Ernſt für wahr halten; doch da mögen ſie zuſehen. Ich habe es wohl gleich gemercket, daß ſie dabey einen Bock gemachet, und ich habe mich deßhalb bey unſerm Herrn Stadtſchulrector, der ein Magiſter, und folglich ein ſehr gelehrter Mann, und mein guter Freund iſt, noch näher erkundiget. Der ſagte mir auch, daß die Gelehrten eine ſolche Schrift, wie ihre, eine Ironie nennten. Darinnen müſſe aber nichts recht, ſondern alles umgekehrt verſtanden werden. Ich führe dieß nur deßwegen an, daß ſie ſehen ſollten, wie ich mich auf das Höhnen und Sticheln auch verſtehe, und ſie ſich alſo meines Briefwechſels nicht zu ſchämen haben.

Was ſie ferner in der Note vom Cantor und Küſter erwehnen, hätte mich bald verdroſſen, weil mir letzthin damit ein verzweiffelter Streich begegnet iſt. Hier bey der Vorſtadtkirche iſt ein gewiſſer Menſch Cantor, Organiſt, und Küſter zugleich, von dem ſich die Leute einbilden, er ſpiele ein ziemliches Clavier, und eine gute Violin. Ich glaube es aber nimmermehr; denn er würde keine ſo elende Stelle haben, und ob er gleich neulich mir als einem Hofmuſico bey einer Information bey nahe wäre vorgezogen worden, ſo wuſte ich es doch endlich dahin zubringen, daß nichts daraus wurde. Einen Küſter einem Hofmuſico vorzuziehen, das wäre was unerhörtes geweſen. Zu dem bin ich doch ſonſt eben nicht zu theuer. Ich gebe ſo gute Lection als einer in der Welt, und verhudle die Leute durch meine Vorſchriften keinesweges, als welche alle noch von meinem ſeeligen Lehrmeiſter her ſind, der gewiß ſeinen Satz verſtund. Ich werde mir alſo keinen ſo leicht eine Information wegſchnappen laſſen, er ſey, wer er wolle,

und wenn er auch von Berlin, oder gar aus Italien käme. Doch unter uns gesagt, davor fürchte ich mich eben nicht. Ich habe durch allerhand Mittel und Wege schon allemahl Nachricht, wenn jemand, der die Musick liebt, wie sie, mein Herr, in ihrem Versuch sagen, wegen eines Scholaren, der anfangen will, den Calender macht: und denn müste es nicht gut seyn, wenn ich denselben nicht vor allen andern kriegen sollte, NB. wenn ich nur haben will Aus allen diesen Ursachen aber muste ich freylich anfangs dencken, daß sie mich mit ihrer Note vom Cantor, und vom Küster aufziehen wollten. Als ich mich aber doch recht besann, so fand ich, daß sie mich damit nicht meinen konnten, weil ich gar nicht die Ehre habe, sie zu kennen.

In ihrem sechzehnten Stück beschweren sie sich darüber, daß in den Opern viele Personen gar nicht von der Musick urtheilten; das heißt bey ihnen so viel, als man lasse kein Stück vorbey gehen, ohne sein Urtheil darüber zu fällen. Ich weiß nicht, mit was für Recht sie dieses verwehren wollen. Ich habe ihnen schon zugegeben, daß durchaus niemand anders, als wir Musici, die musicalischen Stücke recht beurtheilen können, und folgends auch nicht sollen noch dörffen. Aber kein Mensch als sie kan doch auch übel finden, daß wir nach jedem Stück sagen, so wie wir Musici gewohnt sind, ob es leicht, oder schwer gewesen, zu spielen. Denn manchem Stücke siehet man es nicht an, daß es so schwer ist, und die Zuhörer könnten folglich nicht wissen, ob es auch schön sey, ingleichen, daß sie einen etwa dabey gemachten Fehler um soviel eher zu entschuldigen hätten. Man wird doch wohl zuweilen daran verhindert, wenn etwann eine Sayte sich verstimmet hat, oder gar gesprungen ist. Wenn man nun dieselbe gleich den Augenblick nach dem letzten Striche wieder stimmen oder aufziehen muß, wie wir sonderlich das erste in löblicher Gewohnheit haben, so kan man freylich über das gespielte Stück sein Urtheil nicht geben, man ist aber auch deswegen entschuldiget, weil man nicht weiß, wie bald wieder ein neues Stück angefangen wird. Denn ob man zuweilen gleich noch so lange stimmet, und obgleich manche eckele Leuthe gar davon lauffen, und lieber die gantze Musick nicht, als zugleich das ewige Gestimme, wie sie sagen, mit anhören wollen, ob diese Leute gegentheils gleich nicht einsehen, wie viel am reinen Stimmen gelegen ist; so stimmt es dessen ohngeachtet manchmahl doch noch nicht recht, wenn wir anfangen, und beschuldiget uns sonderlich unser eigensinniger Clavicembalist immer, daß wir gegen seinen Flügel allezeit zu hoch stünden. Wenn sie, mein Herr critischer Musicus, aber, da in der kleingedruckten Schrift etwas von des Racins seinem Mithridat anführen, so habe ich mich

zwar erkundiget, und erfahren, daß dieß kein Thiriack, ſondern eine Tragödie ſeyn ſolle. Allein ich weiß gar nicht, was die Tragödien in einem muſikaliſchen Blatte machen. Es kann ihnen doch nicht unbekannt ſeyn, daß nicht leicht ein einziger Muſicus von dieſen Dingern ein Freund oder Liebhaber iſt. Wenn es noch eine deutſche Comödie mit Hanß Wurſt, oder Kilian Bruſtfleck iſt, das läſt man gelten. Aber haben wir nicht überhaupt die gröſte Urſache, über die Comödien zu ſchmälen? Vor ein paar Jahren kam eine Bande Comödianten hieher, da muſten wir immer vor, und zwiſchen den Acten Muſick machen. Das war nun höchſt beſchwehrlich; und wie muß es erſt manchen armen Herrn bey groſſen Höfen ärgern wo Jahr aus, Jahr ein alle Wochen Comödien, und wohl gar franzöſiſche Comödien ſind, davon man nichts verſteht. Bey dem Nahmen Racine hätte das Wort: Herr, in einem ordentlichen Blatt, wie ihres iſt, wohl wegbleiben mögen. Das ſoll doch der Verfertiger des Mithridats ſeyn. Sie wiſſen aber Zweifels ohne, daß die Comödianten nicht auf den Kirchhof kommen.

Weiterhin in dieſem ſechzehnten Stück philoſophiren ſie entſetzlich hoch. Hier unſers Orts bin ich der einzige, der noch was davon verſtanden hat. Als wir letzthin nach einem Concert bey Tiſche ein wenig aufgeräumt wurden, ſo kam die Rede von dieſem ihren Blatt vor, und meine Herrn Collegen geſtunden aufrichtig, daß ſie nicht wüſten, was die kleinen und die groſſen Regeln, das natürl. und nachdrückliche in der Muſick heiſſen ſolle. Das wohlſtimmende wäre noch zuverſtehen; Denn nach dem alten Sprichwort: rein geſtimmt iſt halb geſpielt. Ich lachte zwar bey mir über dieſe wenige Einſicht, aber wenn ich ihnen doch recht die Wahrheit ſagen ſoll, ſo verſtehe ich ſelbſt, ſie mit ihren kleinen und groſſen Regeln, mit dem natürlichen, mit der Aehnlichkeit deſſen, was eine Muſick vorſtellen ſoll, und mit den ſinnreichen und prächtigen Gedancken, nicht recht. Von Quinten und Octaven, von Contrapuncten, von Fugen mit zwey Subjecten und alladoppia oder zoppia habe ich auf meinen Reiſen von groſſen Componiſten wohl ſprechen hören. Aber ich weiß nicht, wie es jetzo in der Welt wird; alles verkehret ſich. Von den angeführten Sachen höret man in der Muſick faſt nichts mehr. Dahingegen alles wunderbar, auſſerordentlich (und doch ſpricht man auch ſo viel von Regeln) ſingbar, ſcharfſinnig, aneinander hängend, und ich weiß nicht, wie mehr, klingen ſoll. Unſer Herr Superintendent kan auf der Cantzel nicht gelehrter ſprechen, als man jetzo von der Muſick redet, da doch Gottes Wort, und die Muſick gantz zweyerley

Sachen

Sachen sind. Einige meiner Collegen beschweren sich auch darüber, daß nun das Wort Setzkunst, statt Composition aufkommen soll. Es hat sie so viele Mühe gekostet, das lateinische Wort verstehen, und aussprechen zu lernen, und jetzo sollen sie das Wort Setzkunst dafür brauchen, das doch lange nicht so hübsch, als Composition klinget, und gar nicht Latein ist. Daß sie hernach wiederum so viel von französischen Contrapunctisten und Capellmeistern anführen, will ich der Kürtze halber übergehen. Ich habe schon oben meine Meinung davon gesagt. Ist denn nicht Italien die Schule und die Quelle aller Musick, und welcher deutsche Musicus reiset wohl nach Franckreich?

Bey ihrem siebzehnten Stück will ich nichts, als nur dieses anzeigen, daß sich niemand daran stossen wird: wenn sie sagen es verdiene eine Untersuchung, ob die Italiäner die Wissenschafft in der Musick mehr inne hätten, als wir, oder Herr Grandval, oder die Franzosen, oder wen sie meinen. Gehört nicht mehr Gelehrsamkeit und Wissenschaft darzu, eine lange Simphonie, die brav lermt, und brav schwehe ist, zu machen, als zu einer kurtzen Menuet, Bouree, und wie die kleinen Dinger alle heissen, die jedermann spielen kann, erfordert wird? Unfehlbar.

Im ein und zwanzigsten Stück schlagen sie ein Mittel vor, sich einen Geschmack zu Wege zubringen, oder ein guter Musicus zu werden. Man solle sich nemlich mit geschickten Tonkünstlern, und berühmten Opernsängern bekannt machen, man lerne immer was, wenn man einen Künstler über sein Handwerck sprechen höre. Wenn man dieß umgekehrt versteht, so, wie man bey ihrer Schrift thun muß; so hätten sie wohl nichts wahrers sagen können, und um dieses Artickels willen, halte ich ihnen alles zu gute, was sie mir sonst etwann nicht zu Sinne geredet haben. Dem Anscheinen nach, möchte es wohl gut seyn, mit grossen Virtuosen Bekanntschaft zu haben. Aber diese Herren wollen keine mit sich machen lassen. Sie thun, als wenn sie sich unser einer schämten, und alsdenn mögen sie so grosse Künstler seyn, wie sie wollen, so haben wir das gröste Recht sie hinwiederum zu verachten. Wenigstens bin ich gesichert, daß keiner von unserer gantzen Musick um aller Welt Willen manches Opernsängers Bekanntschafft suchen würde, so sehr man auch das singbare in der Musick heraus streichet, und uns bereden will, die Sänger könnten einem mit allerhand Anmerckungen, die sie darüber gemacht, an die Hand gehen. Denn wo sind denn solche Sänger? Diese Leute essen, trincken, und schlaffen gut, und bekümmern

mern ſich viel ums Anmerckungen machen. Es klingt doch wohl ſchön, wenn ſie nur die Lippen öfnen, denn jedermann verſchwendet doch nur gegen ſie ſeine Complimente; daher ſind ſie auch unausſtehlich hochmüthig. Ich weiß mich noch von meinen Reiſen her auf ſie zu beſinnen, denn hier haben wir Gottlob! noch keine. Die Inſtrumentſpieler ſind in ihren Augen nichts, ob ſie wohl ohne dieſelben nicht das geringſte machen können, und ich habe mir ſagen laſſen, daß in den italiäniſchen Arien die Inſtrumente bloß deßwegen immer mit der Singſtimme zugleich gehen, weil die Sänger nicht ſehr ton- und tactfeſte wären. Man hat das gröſte Recht, auf dieſe Leute neidiſch zu ſeyn. Man mag das ſchönſte Trio oder Quatuor, mit Fugen oder ſonſt ſo was geſpielet haben, und es fängt nur ein Sänger an ſich zu räuſpern, gleich kommt alles zugelauffen; an ſtatt daß vorher kein Menſch auf die Muſick Achtung gegeben, obwohl darinn mehr Künſte und Schwürigkeiten geweſen, als in zehen Arien. Aber wir Inſtrumentaliſten rächen uns auch ſchon wieder dafür, indem wir die Arien deſto ſchlechter, und mit der gröſten Nachläßigkeit ſpielen, und ich habe gar einmahl ein paar Componiſten ſich verſchwören hören, in allen ihren Sachen nichts ſingbares zu ſetzen, und in den Singſtücken nicht im geringſten darauf zu ſehen, ob etwas für die Stimme bequem ſey oder nicht. Denn ſie ſagten, warum können die Sänger das nicht mit der Kehle machen, was andere mit den Fingern zu Wege bringen? Solche Componiſten thun recht; dann die Sänger ſcheren uns Inſtrumentaliſten gar zu ſehr, und ich kann der Nachricht nicht glauben, die man mir von einem berühmten Ort in Deutſchland unter dem 30ten December des vorigen Jahrs gegeben hat, daß daſelbſt verſchiedene Virtuoſen, und ſonderlich ein groſſer Violiniſt anfange, in allen ſeinen Sachen, und in ſeinem gantzen Spielen, ſich nichts, als des ſingbaren zu befleißigen, und daß er von jedermann deßhalb Beyfall erhalte. Ich möchte wohl wiſſen, ob ein Travers- oder Violinſolo, wo brav Läuffe und Sprünge vorkommen, und wo es immer biß an den Steg herauf geht, nicht beſſer ſeyn, und dem Virtuoſen mehr Ehre bringen müſſe, als eines, worinnen eine noch ſo ſchöne Melodie iſt, und ſelbige ſo geſpielet wird, daß man faſt ſchwöhret, es habe ſie ein Sänger geſungen. So ſchreibt mir mein vorgedachter Correſpondent, daß man daſigen Orts rede. Aber ich möchte wohl wiſſen, wer uns die Sänger zum Muſter gegeben hat. Eine Violine, eine Querflöte iſt keine Kehle, und wann man gleich ſagt, es gefalle mehr, wann man ſo ſpielet, als wenn es geſungen wäre, und groſe Schwürigkeiten richteten doch nichts mehr aus, als daß man den Spieler deßwegen bewundert; ſo wollte ich doch wenigſtens den Sängern die Ehre nicht anthun, und ſie nur zu Muſtern vorſtellen.

Ein

Ein Violinſpieler iſt ja was anders, als ein Sänger, und wenn er nur rein greifft, und die ſchwehre Paſſagen gut heraus bringt, ſo werden ihn die Leute ſchon loben, mögen ſie doch gerührt ſeyn oder nicht. Doch wieder auf die Arienſänger zu kommen; ſo habe ich mich auf Reiſen einmahl einen Winter über an einem Ort aufgehalten, wo eine Oper war; da lernten die Sänger ihre Arien auswendig wie die Papageyen oder Stare. Wenn ſie nun aufs Theater kamen, ſo ſollten ſie doch auch Bewegungen mit dem Körper und mit den Händen machen. Darüber aber verpauſirten ſie es; denn Notabene, unter währendem Singen machten ſie keine Bewegungen, ſondern nur immer beym Pauſiren. Und da muſte ſodann das Orcheſter wie man es heißt, oder die Inſtrumentenſpieler, aushelfen, und die Schuld über ſich nehmen. Die Sänger hatten niemahls gefehlt. Ich habe es ſchon wieder vergeſſen, was man über dieſes Volck alles zu klagen hatte, es war gar zu viel.

Aber, wenn ſie mein Herr critiſcher Muſicus ſagen, daß die Muſici deßwegen hübſch mit einander umgehen ſollten, weil man immer was lerne, wenn man einen Künſtler über ſein Handwerck ſprechen höre, und wenn ſie ſich alſo darüber aufhalten, daß wir Muſici in allen Geſellſchaften von nichts, als unſerer lieben Muſick reden, ſo haben ſie hier zu ſehr über die Schnur gehauen. Erſtlich iſt die Muſick kein Handwerck, und wenn ich ſie kennte, ſo wüſte ich, was ich deswegen mit ihnen machen wollte. Hernach glaube ich, daß wohl kein Menſch was daran auszuſetzen finden wird, daß wir Tonkünſtler, wenn wir bey einander, oder auch mit andern Leuten zuſammen ſind, von nichts als der Muſick ſprechen. Wir lieben unſere Kunſt, und treiben die, und weiter nichts; alſo brauchen wir auch in Geſellſchaften von weiter nichts zu ſprechen: Wiſſen ſie wohl, mein Herr? zehnerley Handwerck, eilferley Unglück. Wer von allem was wiſſen will, der lernt gar nichts Wenn wir daher von jemand zu Gaſte gebeten werden, und man ſpricht nicht von der Muſick, ſo ſind wir gewiß ſtumm, und das mit Recht. Nach aufgehobener Tafel aber gehen wir gleich an unſere Inſtrumente; dann wir wiſſen doch wohl, daß wir nur des Muſicirens wegen da ſind, und ſpielen alsdann ſo lange, bis der Wirt nach Mitternacht uns durch Gähnen mercken läſſet, daß er uns gern los ſeyn wollte. Wir ſpielen deßwegen nicht immer alle zugleich; dann das verſtehet ſich ſchon am Rande, daß keine muſikaliſche Zuſammenkunft nur etwann aus drey oder vier Perſohnen beſtehen könne. Das heißt kein Concert, ſondern wir müſſen unſeer viele beyſammen ſeyn; und da ſpielet dann bald einer ein Solo, bald ein Paar ein Trio, und ſ. f. und die andern rauchen Taback. Ich habe mich

vor

vor zwey Jahren was rechts geärgert, als ein Musicus hieher kam, der bey allen Leuten von allem mitsprechen konnte. Es ist wahr, der Mensch war bey allen beliebt, und er spielte doch wohl auch, wenns darzu kam, ein Paar Stunden tüchtig mit. Aber wir haben alle miteinander nicht eher geruhet, als bis wir ihn hier weg gebissen hatten. Denn das ärgste war noch, daß er, wann es ans Musiciren gieng, immer haben wollte, man sollte sich die äusserste Mühe geben, seine Stimme ja recht heraus zubringen, gleichsam, als wenn es in einem solchen Concert nicht schon gut wäre, wenn es nur halbwege gehet. Es ist schlimm genug, daß man bey gewissen Gelegenheiten so genau Achtung geben muß.

Ferner hätten sie auch die Schäckerey unterwegs lassen können, daß die Musici andere in die Zeche führten, und diese für sie bezahlen müßten. Das verstehet sich wohl von selbsten, daß wir Musici nicht bezahlen werden. Unsere Kunst ist ja eine freye Kunst, und obwohl einige meiner Collegen anfangen, zu keinem Menschen mehr ins Haus zugehen, wenn er ihnen nicht vorher hat sagen lassen, wie viel er ihnen geben wolle; so lasse ich es lieber doch noch bey dem alten bewenden. Aber wer mich zu sich bittet, der muß mich recht tractiren, oder ich komme mein Tage nicht wieder. Was einige Leute einführen wollen, daß man so, wie unter guten Freunden ein Part Gläser Wein trincken, und wie sie sagen, was darzu anbeissen solle, das gehet nicht an. Das könnte ich zur Noth wohl zu Hause haben. Wann es nicht warm Essen ist, so darf mich kein Mensch zu sich bitten. Ich gehe nicht wegen der Gesellschaft, sondern wegen der Musick zu andern Leuten, und da muß auch tractiret werden.

Was sie in der Folge sagen, daß man eine Musik nicht mehr, als einmahl spielen dörffte, um sie zu beurtheilen, das wird, soviel möglich ist, in Acht genommen. Was nicht mehr neu ist, kann nicht gut klingen. Sie sollten nur hören, wenn ein Stück aufgeleget wird, wie begierig ein jeder fragt, ob es was neues sey? Antwortet man mit Nein! so klingt es auch gewiß nicht gut. Denn man spielt es schlecht. Zwar wollte auch lezt jemand behaupten, man könne nicht allemahl gleich hinter die rechte Mensur eines Stückes kommen. Aber dafür stehet ja Andante, Allegro, Adagio oder Presto dabey. Was nicht gleich das erstemahl gefällt, das taugt gewiß nichts; man wird sich da die Mühe geben, ein Ding zehnmahl zu machen.

Die fünfte Kupfertafel ist nunmehr fertig, und wird für 1. Gr. ausgegeben.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzet, und sind in der Haude und Spenerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritiſche Muſicus an der Spree.

Ein und dreißigſtes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 30. Septemb. 1749.

Sie reden im drey und zwanzigſten Stück von dem Publico. Das iſt ein Wort aus den Zeitungen; aber was hat die Muſick mit dem Publico zu thun? doch es ſey drum, daß es ſo viel heiſſe, als der gemeine, der gröſte Hauffen der Zuhörer z. E. in der Oper. Allein, wenn ſie doch nur bedächten, mein Herr, daß diejenigen Arien, die allen Leuten gefallen, ſelten diejenigen ſind, die die Muſici auch am meiſten loben: dieſe letzteren können aber doch nur allein urtheilen, und ausmachen, ob ein Stück was werht ſey oder nicht. Wenns Glück gut iſt, ſo ſpielen wir Muſici eine ſolche Arie einmahl, aber gewiß nicht mehr mit Luſt. Denn ſolche Arien ſind gemeiniglich leicht, und wo keine Künſte und Schwürigkeiten ſind, das kan ohnmöglich gefallen, noch recht ſchön ſeyn.

Was will man mit dem Vergnügen des Hertzens in der Muſick haben? Ein jeder weiß, daß ſie für die Ohren iſt. Einige Muſick ſoll zwar auch zum Vergnügen der Augen ſeyn; Aber mit den Hertzen hat ſie doch wenigſtens nichts zu thun; es ſey denn, daß ſie von der Muſick eines Spielmanns reden wollten, nach der die Bauern anfangen zu tantzen, deren ihr Hertz alſo fröhlich zu ſeyn ſcheinet. Eine rechte ſchöne Symphonie iſt zwar brav ſchwer, macht brav Lermen, und füllt das Ohr, aber das Hertz hat

damit nichts zu thun. Ferner, was ſoll wohl ein kalter Geſang, eine undrückende Muſick heiſſen? Dieſe Wörter verſtehet wieder kein Menſch. Nicht zu hoch, nicht zu hoch Herr Criticus. Wenn man die Saiten zu ſehr ſpannet, ſo reiſſen ſie. Gar zu ſcharf macht Schärte. Von ihrem Volck, und von ihren Kennern, die die Muſik beurtheilen ſollen, hätten ſie lange nicht ſo viel reden dürffen. Die allereinfältigſten Muſici werden ſich das Recht, allein von der Muſik zu urtheilen, nicht nehmen laſſen. Es gehet auch gar nicht an, und hieraus habe ich zum erſten gemerket, daß ihr gantzer Verſuch pure Verſtellung ſey. Unſer Hoftrompeter, der ſich manchmal mit dem buchſtabiren nicht recht zu behelfen weiß, ſagte daher, als er in einem ihrer Blättern einmahl ſtatt Grandvalliſcher, Grundfaliſcher Verſuch laß, daß wenn er nicht recht geleſen hätte, ſo wäre es doch wahr.

Das vier und zwantzigſte Stück. Was gehet uns das Parterre zu Paris an? was ſcheren uns die Comödien und die Tragödien? Ich weiß gar nicht, was ſie immer mit ihrem Franckreich haben wollen, ſogar, daß ſie da von der neuen Brücke zu Paris ein langes, ein breites hermachen. Davon habe ich wohl in Hübners Geographie, in der groſſen in drey Theilen, geleſen; aber in ihr Blatt gehöret es nicht. Das heißt den Leuten das Geld abgeſchwatzet. Gewiß, wo ſie ins künftige noch mehr dergleichen Sachen hinein bringen, ſo kauffe ich es nicht mehr. Hernach kommen ſie noch mit einigen Regeln aufgezogen, die ebenfalls nicht nöthig geweſen, anzuführen, z. E. man müſſe den Werth einer Arie von dem Werth der Worte unterſcheiden. Ich habe mein Lebtage, ſelbſt bey Opern, die doch was vorſtellen ſollen, nicht gehöret, daß iemand auf die Worte der Arien Acht gegeben hätte: ob ſelbige was werth ſeyen, oder nicht, das iſt uns gleich viel, und das ſind nur Grillenfänger, die darnach fragen. Die Sänger ſorgen auch ſchon dafür, daß niemand die Worte verſteht, mithin brauchten ſie ihren Leſern nicht erſt anzurathen, ſich nicht darum zu bekümmern.

Ich ſchlieſſe hiemit, und verſpahre vieles noch biß zu einer andern Gelegenheit. Ihre Leſer werden zwar bedauern, daß ſie iezo nicht alles zu leſen kriegen. Bey ihnen will ich aber doch, Höflichkeits halber, wegen meiner ietzigen Weitläuftigkeit, nochmahls um Verzeihung gebeten haben, der ich allſtets verharre

Mein Herr critiſcher Muſicus an der Spree

Dero Dienſtergebener Diener

C. D. E. F. G. A. H. C.

zweyter Hoffmuſicus

in Jericho.

Es wundert mich gar nicht, daß zwey auf einander folgende Octaven aus der Setzkunst verbannet sind. Sie sind zu wenig von dem Einklange entfernet, als daß aus ihrer Folge eine Veränderung entstehen sollte, die das Ohr zu unterhalten, fähig ist, woferne man anders darthun kann, daß je mehr eine Consonanz von ihrer Vollkommenheit abweichet, destomehr das Gehör dabey zu bemercken findet. Es müssen die Partien der Composition von einander unterschieden seyn, und zwey oder mehrere Stimmen, die octavenweise zusammen fortgehen, können für nichts als eine gehalten werden. Daß man aber die zwey Octaven auch aus der Ausführung eines Generalbasses erweisen, und die Verdoppelung der Baßnote zwischen den Stimmen der rechten Hand als einen so ungeheuern Fehler betrachten will, davon sehe ich noch nicht die Ursach ein. Ich bin gegentheils der Meinung, daß es nicht nur kein Fehler sey, dieselben anzubringen, sondern daß vielmehr Fehler dadurch verhütet werden, und daß man folglich sich so wenig ein Gewissen machen dürfe, zwey Octaven hintereinander zu nehmen, daß man sie vielmehr hin und wieder als unentbährlich in der Abspielung eines Generalbasses betrachten solle. Ich füge aber zum voraus diese Bedingung hinzu, daß sie ihren Sitz binnen dem Umfang eines Accords nehmen, und die äussern Stimmen schlechterdings rein bleiben, das ist, keine Octaven gegen den Baß machen müssen. Uebrigens sollen sich meine Anmerckungen hierüber nicht einmahl auf die vielstimmige Begleitung, worinnen Herr Heinichen längstens den Gebrauch der Octaven entschuldiget, sondern bloß auf das gewöhnliche vier- bis fünfstimmige Accompagnement erstrecken, da die lincke Hand schlechtweg den Baß spielet, und die rechte dazu drey, oder nach Beschaffenheit der Umstände, mehrere Stimmen anschläget.

Der Endzweck des Generalbasses ist, die unter vielen Stimmen mögliche Harmonie zusammen zu nehmen, und mit einmahl hören zu lassen. Er soll die Melodie begleiten, nicht aber dieselbe führen. Solte er eine singbare Gegenpartie machen, so müsten die Intervallen, woraus ieder Accord besteht, zum voraus melodisch vertheilet, d. i. in einer gewissen Höhe oder Tiefe geschrieben, und in eine ordentliche Tabulatur gebracht werden, so wie man heutiges Tages gewisse Sonaten für den Flügel mit Begleitung eines oder mehrer Instrumente zu setzen pfleget. Es müste derjenige Ort, wo man die unterschiednen Stimmen auf dem Claviere greiffen soll, bestimmet, nicht aber der Willkühr der Hand überlassen werden; und bey diesen Einrichtungen fände die Benennung des Generalbasses nicht mehr Platz. Allein, soll

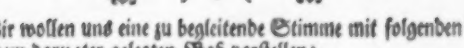
derſelbe ein Zuſammenhang der unter die übrigen Partien vereinzelten Harmonie ſeyn, und folglich nur zur Verſtärckung und Unterſtützung der Stimme dienen, wer ſiehet da nicht, daß die Octave ſo wenig davon ausgeſchloſſen werden kann, daß ſie vielmehr, als ein zu dieſer Abſicht bequemes Intervall, und welches ſich vor andern am leichteſten unter der Hand findet, dazu erwehlet werden muß. So mangelhaft und trocken alſo diejenige Compoſition ſeyn würde, wo die Partien ſich nicht anders als octavenweiſe fort bewegen, ſo harmoniſch bedüncket mich diejenige Begleitung zu ſeyn, wo die Octave unter obigen Bedingung angebracht werden kann.

Ich habe bemercket, daß diejenigen, die die beyden Octaven am eifrigſten zu bekriegen, und die Sätze der rechten Hand ſonſt ſo gar rein zu halten pflegen, nach Beſchaffenheit der Umſtände, wenn ſie z. E. eine Anzahl ſtarcker Inſtrumente, oder gewaltſamer Stimmen vor ſich haben, wofern ſie nicht die Accorde mit der lincken Hand durchgängig verdoppeln, dennoch die Baßnote gedoppelt zu faſſen, die Gewohnheit haben, und ihren Schülern dazu Erlaubniß geben. Vergreiffen ſich hier nicht dieſe gewiſſenhafte Generalbaßiſten, und handeln ſie nicht, ohne es ſich vielleicht einmahl einzubilden, wider ihre eignen Lehrſätze? Sie häuffen ja Octaven über Octaven, und begehen mit der lincken Hand, was ſie der rechten verbieten. Mir hat aber dieſe Art, den Baß zu ſpielen, nicht nur allezeit ein wenig zu lärmend, ich will nicht ſagen, plump geſchienen, weil doch dieſe Stimme alsdenn mit gar ſchlechter Anmuth ausgedrücket werden kann, der Baß aber mit eben ſo vieler Nettigkeit, als ſonſt eine Oberſtimme herausgebracht werden muß (*), ſondern iſt auch gewiß, daß die unter den Griffen der rechten Hand liegenden, und folglich durch die äuſſern Thöne etwas verhüllten Octaven weit beſſer ins Gehör fallen, als jene, um ſo vielmehr, da auf dieſe Weiſe die Octave ſich bald mehr oder weniger von der Baßnote entfernet, nachdem der Baß ſteiget oder fällt, oder nachdem etwann die Accorde mit der rechten Hand genommen werden. Hiernächſt wird der Vorwurf einer ſehr unebenen und höckerichten Begleitung von derjenigen nicht ſo leicht getrennet werden, wo man den Baß bald in lauter Octaven fortführet, bald wegen gewiſſer Läuffe, Sprünge, Brechungen, wegen der Geſchwindigkeit der Noten, der Zeitmaſſe und anderer Umſtände die Baßnote wiederum einzeln greiffen muß. Ich gehe weiter:

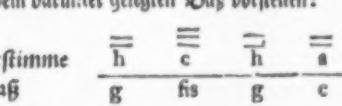
Wir

(*) Les baſſes continuës, qui ont un progrès chantant doivent être exécutées de la main gauche avec autant de propreté que les pieces. *Couperin* dans l'art de toucher le clavecin pag. 42.

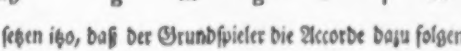
Wir wollen uns eine zu begleitende Stimme mit folgenden Ausdrücken, und dem darunter gelegten Baß vorſtellen:



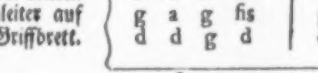
Wir ſetzen itzo, daß der Grundſpieler die Accorde dazu folgendergeſtalt greifft:



Finden ſich da nicht unter der Oberſtimme und der Begleitung folgende Octaven:



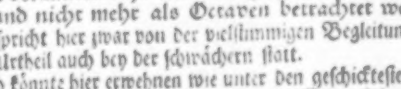
Sind dieſe dem Gehör erträglich, warum ſolte es ſo gar unangenehm klingen, wenn die Baßnoten g fis g c H auf folgende Weiſe mit der rechten Hand verdoppelt würden:



Ja da die vorhergehenden unter der Hauptmelodie und den Accorden vorhandnen Octaven durch dieſe Verſtärckung der Partien bedeckter erſcheinen: ſo muß die Würckung dieſer Harmonie unſtreitig lieblicher, und das

nach dem Wahne des eigenſinnigen Alterthums wider die beyden Octaven im Generalbaſſe gefaßte Vorurtheil nicht ſo gar gegründet ſeyn. Das Ohr wird dadurch nicht beleidiget. Da die Muſick aber für die Ohren gemacht iſt, ſo iſt derjenige Fehler, der ſie nicht beleidigt, kein Fehler. (**) Ich füge aus dem Herrn Heinichen (***) hinzu, daß die Octaven eine gute Würckung thun, z E. wenn die Saiteninſtrumente ein wohlerfundnes Baſithema all'Ottava mitſpielen, oder wenn im theatraliſchen Styl eine einzelne Vocalſtimme, mit einem ſaubern Piano der Inſtrumente, in der höhern Octave begleitet wird, und was dergleichen Fälle mehr ſind, da dieſe Octaven gleich dem bekannten acht und vier Fuß auf der Orgel, als Einklänge, und nicht mehr als Octaven betrachtet werden. Herr Heinichen ſpricht hier zwar von der vielſtimmigen Begleitung. Es findet aber dieſes Urtheil auch bey der ſchwächern ſtatt.

Ich könnte hier erwehnen wie unter den geſchickteſten Tonkünſtlern der neuern Zeit ſich einige finden, die in ihren Compoſitionen ausdrücklich eine Reihe Octaven hintereinander anzubringen ſuchen. Ich dürfte hier nur den in Holland gar bekannten Herrn Geilfuß, deſſen in Kupfer geſtochene Sonaten bey dem Herrn Wattvogel in Amſterdam zu haben ſind, anführen. Dieſer drücket ſich z E. in einem Andante folgendergeſtalt aus:



Nimt

(**) Comme la muſique n'eſt faite, que pour l'oreille, une faute, qui ne l'offence point, n'eſt pas une faute. St. Lambert im neuveau traité de l'accompagnement, pag. 60. Er ſpricht eben daſelbſt kurz vorher: Quoique deux octaves de ſuite par mouvement ſemblable ſoient ce qu'il y a de plus rigoureuſement defendu en muſique: on n'en fait pas grand ſcrupule dans l'accompagnement &c. D'ailleurs ces fautes, toutes mortelles qu'elles ſoient contre la compoſition, ne doivent point paſſer pour fautes en telles occaſions, parcequ'il ne s'agit alors que de jouer la Baſſe fidellement, et de faire entendre l'harmonie des parties, laquel ſe ſe trouve toute auſſi bonne en faiſant deux octaves qu'en ne les faiſant pas.

(***) Siehe deſſen Generalbaß in der Compoſition, pag. 109. in der Anmerckung (m).

Nimt man ſich dieſe Erlaubniß in Setzung melodiſcher Sachen: ſo darf man wohl im Generalbaſſe nicht erröthen, eine Octave mit unterlaufſen zu laſſen. Doch ich habe wichtigere Gründe für mich.

Ohngeachtet ein Accord ohne die Octave vollſtändig iſt; ſo ſcheint es doch, als ob er durch ſie ein feineres Anſehen gewinne. Denn die Octave bildet in unſerm Gehör die Harmonie in ihrem gantzen Umfange ab, und ſtellet ieden Accord nach ſeinem Urſprung dar. Man entdecket durch ſie die Grundaccorde, und die vermittelſt der Umkehrung von ihnen entſtehenden Sätze zu gleicher Zeit. Wie oft geſchicht es ſonſten, daß der Baß alle Intervallen eines Accords nach einander durchläufft, und der verbleibende Satz nicht beſonders auf ieder Note durch neue Zahlen wiederhohlet, ſondern nur durch einen Strich angedeutet wird? Man ſehe Tab. VI. No. Wer ſiehet da nicht, daß, wenn man die Harmonie nicht verſtümmeln will, wie bey dem Exempel unter No. 28. Tab. VI. oder wenn man ieden Accord nicht bey jeder Note in einer veränderten Geſtalt durch neue Griffe entwerfen will, wie No. 29. Tab. VI. daß es da unumgänglich nöthig ſey, die Baßſtimme ſo fort durch die Octaven in der rechten Hand zu verdoppeln. Wie Kahl iſt nehmlich die Harmonie nicht bey No. 28. und wie beſchwerlich iſt es nicht bey No. 29. bey einem und eben demſelben Accord, wie der Grundbaß ausweiſet, die Finger ſo oft zu verſetzen?

Es finden ſich aber auch Fälle, wo man durch den Abſchnitt der Octave wider die Fortſchreitung der Diſſonanzen wichtige Fehler begehen kann. Wir ſetzen z. E. daß der Baß eine Stuffe aufwärts gehet, und zwey Septimen einander folgen, wie bey (*) oder daß in gleicher Bewegung des Baſſes auf den Quartterzenaccord ein Sextquintenaccord folget, wie bey (a)

(*) 7 7 ‖ (a) 6 4 6 3 5
G A ‖ H c

Da kann bey dem Exempel (*) die Septime zur zweyten Note nicht vorbereitet werden, woferne nicht die vorhergehende Note ſelbige bereits durch die in der rechten Hand verdoppelte Octave in ſich ſchlieſſet, und wie

ſoll

soll bey (*) die Terz, die daselbst, nach Anleitung der Grundharmonie, die Septime vorstellet, und folglich dissonirend ist, heruntersteigen, und durch eine Consonanz aufgelöset werden, wenn es nicht erlaubt ist, die Octave zur zweyten, Note hinzuzuthun? Es sind noch mehrere Fälle, wo eben dieser Uebelstand entstehen kann. Ich berühre Kürtze halber nur noch einen. Setzet, daß der Baß eine Quarte aufwärts gehet, und sich folgende Harmonie darüber befindet;

6 6
5 5
G c

Wie wird da die Quinte über G, die daselbst dissoniret, weil sie nach Anleitung des Grundbasses die Septime vorstellet, aufgelöset werden können wenn die Octave der folgenden Note nicht in der Höhe verdoppelt werden soll?

Ich schliesse aus allem diesen, daß man wohl hin und wieder in dem Vorurtheile wider die Folge zweyer Octaven im Generalbasse zu weit gegangen seyn müsse; daß es wohl nicht unumgänglich nöthig sey, diesem Vorurtheile zu gefallen, die Terzen oder Sexten allezeit zu verdoppeln, und daß diejenigen, die man bey Abspielung eines Generalbasses etwann über eine unschuldige Octave ertappet, wenn sie sonst nur brave Leute sind, nicht sogleich für arme Sünder zu schelten sind. Es riechet dieses Urtheil gar zu sehr nach seinem kleinstädtischen Schulmeister. Daß übrigens die Ausübung des Generalbasses durch die Zuthuung der Octave ungemein erleichtert werde, dieses wird kein einziger leugnen, der weiß, wie die Sätze von einander herstammen. Ich schliesse mit den Worten des Herrn Rameau, und sage: daß, wenn man den Generalbaß in seiner völligen Gewalt hat, alsdenn nichts leichter ist, als die Octaven aus einem Accorde weg zu lassen, die zwar das Vorurtheil gewisser Leute, aber nie ihr Ohr beleidigen können. Doch was brauchts des Zeugnisses eines Fremden? Es ist genung, daß ein grosser berlinischer Bach meiner Meinung ist.

Wir werden im nächsten Blatt in der Materie von der Vezieferung fortfahren.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzet, und sind in der Haudoud Spenerischen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Critiſche Muſicus an der Spree.

Zwey und dreißigſtes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 7. October 1749.

Es iſt mir vor einigen Tagen ein theoretiſcher Verſuch über die Zeugung der Intervallen, der Harmonie und der daher flieſſenden Melodie in die Hände gerathen. Ich glaube, daß ich meinen muſicaliſch gelehrten Leſern kein Mißvergnügen erweiſen werde, wenn ich ihnen ſelbigen mittheile. Da ein jeder die beſondern Einſichten des Herrn Verfaſſers hieraus zu beurtheilen, Gelegenheit hat: ſo brauche ich nichts weiter von ihm zu ſagen, als daß er zugleich einer der größten practiſchen Muſickverſtändigen ſeiner Zeit iſt. Es dienet dieſes zum Beweiß, daß Wiſſenſchaft und Ausübung in einer Perſon gar wohl beyſammen ſeyn können, und wäre es zu wünſchen, daß ſein Exempel die Eiferſucht vieler bloßen mechaniſchen Tonkünſtler, die das Nachdencken über muſicaliſche Wahrheiten verabſcheuen, und die Bemühungen derjenigen anziſchen, die ihnen dazu Gelegenheit geben wollen, rege machen könnte.

Versuch über die Zeugung der Intervallen, der Harmonie und der daher flieſſenden Melodie.

Niemand läugnet das Daseyn der Intervallen, der Harmonie und Melodie. Wie sie aber von der Natur hervorgebracht werden, wird von den wenigſten erwogen. Iſt aber die Muſick eine Wiſſenſchaft, ſo muß ſie ebenfals, wie andere Wiſſenſchaften, aus unumſtößlichen Gründen erbauet ſeyn. Ich will dasjenige, was ich hievon gedencke, anführen, nicht als etwas unumſtößliches, ſondern zu weiterer Prüfung. Die Mathematick hat in alle Dinge einen Einfluß. Sie kan alſo von der Tonkunſt nicht ausgeſchloſſen ſeyn. Sie hat es mit dem Ausmeſſen der Körper zu thun. Dieſes ihr Amt erſtrecket ſich auch alſo über die Muſick. Sie muß die Gröſſe des Unterſcheides zwiſchen einem groben oder tiefen, und einem feinen oder hohen Ton beſtimmen. Dieſer Unterſcheid muß ſowohl den Augen, als den Ohren fühlbar gemachet werden. Man gebrauchet hiezu ein gewiſſes Werckzeug, welches man insgemein ein Monochord, auf deutſch einen Klangmeſſer, oder einen Einſaiter nennet. Man beziehet ſelbiges mit einer Saite von einer gewiſſen Länge, und drücket die Verhältniſſe und Eintheilungen der Klänge durch Linien aus. Bekommt dieſe Saite eine Spannung um einen gewiſſen Grad, ſo bekömmt ſie einen ihrer Spannung gemäßen Ton. Eine jede gegebene Linie enthält alle kleinere Linien in ſich; alſo enthält auch ieder gegebene Ton alle feinere Töne in ſich. Da nun der Ton allemahl der gegebenen Linie gleich iſt, welche das Verhältniß der geſpannten Saite ausdrücket: ſo folget ferner, daß, bey Verkürzung der Linie, die geſpannte Saite allemahl einen andern Thon, nach dem Verhalte der Verkürzung, hervorbringen müſſe. Die Erfahrung lehret, daß durch die Verkürzung allemahl ein feinerer Ton entſteht, als derjenige Thon war, den die ganze Saite giebt. Ich nenne den Ton von der ganzen Saite den Grundton, die gegebene Saite aber die Grundlinie. Es folget hieraus:

1.) Daß ein Grundton alle höhere Töne, die mit ſelbigem übereinſtimmen, oder nicht übereinſtimmen, enthalten müſſe;
2.) Ferner alle Harmonien, die mit demſelben übereinſtimmen, oder nicht übereinſtimmen;
3.) Ferner auch die ſchönſte Melodie aus ſeiner eigenen, und ſeinen Nebenharmonien entſpringen müſſe.

Der

Der Zuſammenhang aller dieſer Wahrheiten muß gezeiget werden können. Die Eintheilung der Grundlinie oder des Grundtons giebet uns ſelbigen vermittelſt der arithmetiſchen Progreßion, als einer Eintheilung von 1. von 2. Theil, von 3. 4. ꝛc.

Theilet man itzo die Saite in zwey gleiche Theile, ſo wird iede Hälfte, gegen die ganze freye Saite betrachtet, denjenigen Ton hören laſſen, den man die Octave nennt. Die Octave iſt alſo nichts anders, als ein noch einmahl ſo kleiner Grundton, und ſaget man, ihr Verhältniß ſey wie 2 zu 1.

Theilet man die Grundſaite in drey gleiche Theile, und läſſet $\frac{2}{3}$ gegen alle drey Theile, das iſt, gegen die ganze freye Saite klingen, ſo bekommt man die ſogenannte reine Quinte. Ihr Verhältniß iſt, wie 3 zu 2.

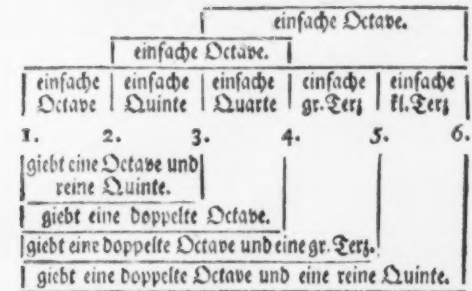
Theilet man die Grundſaite in vier gleiche Theile, und läſſet $\frac{3}{4}$ gegen alle vier Theile klingen, ſo bekömmt man die reine Quarte. Ihr Verhältniß iſt, wie 4 zu 3.

Theilet man die Grundſaite in fünf gleiche Theile, und läſſet $\frac{4}{5}$ gegen alle fünf Theile klingen, ſo bekömmt man die groſſe Terz. Ihr Verhältniß iſt, wie 5 zu 4.

Theilet man die Grundſaite in ſechs gleiche Theile, und läſſet $\frac{5}{6}$ gegen alle ſechs klingen: ſo bekömmt man die kleine Terz, deren Verhältniß wie 6 zu 5 iſt.

Mehrere Eintheilungen ſind zu unſerm Vorhaben nicht nöthig.

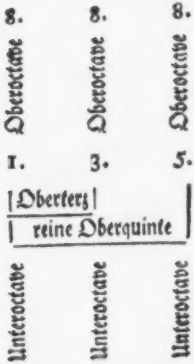
Stellet man nun dieſe gefundenen Töne in einer Reihe nach der arithmetiſchen Progreßion gegen den Grundton: So bekömmt man durch dieſe Eintheilungen nur drey unterſchiedne Töne zum Grundton, die aber, wie die Erfahrung lehret, mit dem Grundton am beſten übereinſtimmen, oder die beſte Harmonie dagegen machen. (Eine Harmonie aber iſt eine Verbindung der Töne über einander, oder dem Raume nach.) Man nennet ſie deswegen eine Grundharmonie. Man machet ſie durch die Zahlen: 1. 3. und 5. kennbar; z. E.



Die Zifer 1. ſtellet den Grundton, als den Anfang aller folgenden Töne vor. Aus der Entheilung des Grundtones ſind zwey Octaven entſtanden. Weil aber eine Octave nichts anders, als nur ein noch einmal ſo kleiner Grundton iſt: ſo iſt vom Grundtone nichts, als nur ein der Höhe nach unterſchiedner Ton entſtanden. Es finden ſich ferner zwey Quinten gegen den Grundton, davon die eine gegen die andere eine Octave macht; weswegen ſie beyde gegen den Grundton nichts anders, als für einen der Höhe nach unterſchiednen Ton zu betrachten ſind. Noch giebt es eine groſſe Terz, welche vom Grundton unterſchieden iſt. Nimt man nun die Zahlen weg, die die Octave ausmachen, nemlich 2. und 4. ingleichen die Zahl, die die zweyte Quinte ausmacht, als 6. ſo bleibet nichts mehr zu Grundtönen übrig, als 1. 3. und 5. Die zwey Octaven nebſt der einen Quinte aber, werden darum weggenommen, weil ſie keine neue Töne zum Grundtone ſind. Da die Erfahrung aber lehret, daß die gefundenen Töne noch nicht alle diejenigen ſind, die mit dem Grundton verknüpft werden können: ſo iſt die Frage, wie man die übrigen herausbringet? Dieſes iſt ſehr leichte. Die gefundenen Töne halten wiederum den Grund der noch zu findenden in ſich. Man gehet eben den Weg, den uns die Natur gezeigt, da ſie uns zuerſt die Octave, und hernach die reine Quinte geliefert hat. Man ſezet die gefundene Grundharmonie nacheinander, und ſiehet, was bey jedem von den dreyen Grundtönen für Töne zum Vorſchein kommen, wenn man die Octaven und Quinten darüber und darunter ſchreibt.

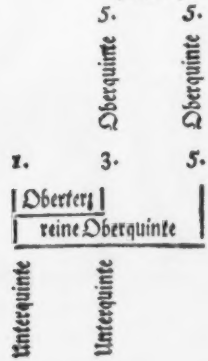
Erſt-

Erſtlich mit Octaven.



Weil die Octaven aber nur noch einmahl ſo kleine Grundtöne ſind: ſo kommt nichts neues heraus. Wir entdecken nichts anders, als drey um die Hälfte ihrer Gröſſe unterſchiedene Klänge.

Hernach mit den reinen Quinten.



Da allhier die Oberquinte zum Grundton 1. und die Unterquinte zum Grundton 5. ſchon in der Grundharmonie vorhanden iſt: ſo darf man daſelbſt nichts neues ſuchen.

Es finden ſich aber bey den übrigen Verſuchen zu den gegebenen drey Grundtönen 1. 3. 5. vier unterſchiedne Töne, welche mit den drey erſten zuſammen genommen ſieben Töne machen. Dieſe ſieben Töne durch einen beſondern Namen von einander zu unterſcheiden, bedienet man ſich folgender ſieben Buchſtaben aus dem Alphabeth: c d e f g a h Sie behalten

1 2 3 4 5 6 7

ihre Ordnung in der Folge, wie die darunter befindlichen Zahlen. Da der Buchſtabe c zum Grundton dienet: ſo ſiehet man leichte, daß die Terz, oder die Zahl 3 den Namen e und die Quinte oder die Zahl 5 den Namen g führen müſſe. Der Grundton c hat alſo e und g zu ſeiner nächſten Harmonie. Wie die dazu gefundenen Töne heiſſen, wird aus folgender Vorſtellung zu ſehen ſeyn:

Reine Oberquinten.	g	h	d
Grundharmonie.	c	e	g
Reine Unterquinten.	f	a	e

Künftig weiter.

Fortſetzung der Lehre von der Bezieferung.

(3) Den Quartterzenaccord (ſowohl den toniſchen als gemeinen) ſtellen wir durch eine mit einem Strich durchzogne 6 vor. Tab. VI. No. 30. Unſere Urſach iſt dieſe. Bemercken wir ihn mit einer bloſſen 6 oder mit 6 und 3: ſo läuft man Gefahr, ihn mit dem conſonirenden Sextenaccord zu vermiſchen. Schreibet man 6 und 4 darüber, ſo iſt er wiederum mit dem Sextquartenaccord vermenget. Die Ziefern 4 und 3 reichen auch nicht zu, ihn in allen Vorfällen nach ſeinem Umfange anzuzeigen, indem die Sexte öfters die gehörige Proportion nicht hat, und ſelbige alsdenn zugefüget werden muß. Folglich werden alsdenn drey Ziefern ohne Noth übereinander gehäuft. Da wir uns aber vorgeſetzet, die Signaturen ſo kurz zu faſſen, als es möglich iſt: ſo iſt hiezu nichts bequemer, als die durchſtrichene 6. Man muß nur damit um-

umzugehen wissen. Ich will es zeigen. Man bilde sich ein, daß diese durchzogne Ziefer alle Intervallen des Quartterzenaccordes, als die Serte, Quarte und Terz mit einmahl bezeichnet, es mag sie der Notenplan nach Anleitung des vorgezeichneten Schlüssels groß oder klein geben. Wenn man aber den Ton verändert, und die Serte, die der Notenplan giebet, nicht diejenige Proportion hat, die die neue Tonart erfodert: so schreibet man das gehörige Versetzungszeichen, als ein Kreuz, ein schlechtes oder viereckiges Be dazu. Was die Quarte und Terz betrift, so setzet man sie mit dem gehörigen Versetzungszeichen darunter, wenn ihre verlangte Proportion nicht im Notenplane enthalten ist. Ich gebe ein Exempel vom tonischen Quartterzenaccord. Ich will denselben auf a in g dur machen. Hier brauche ich weiter nichts als die durchstrichene 6. Wir wollen denselben aber auf a in g moll machen. Hier ist man verbunden, zu der durchstrichnen 6 ein Kreuz hinzuzufügen. Ein anders. Ich gehe aus dem c dur in f dur. Ich verlange zu dem g aus diesem leztern Ton den tonischen Quartterzenaccord. Hier ist es nicht genug, die durchstrichne 6 über das g zu setzen. Da die kleine Terz dazu erfodert wird, und selbige nicht in der Haupttonleiter lieget: so ist man genöthigt, selbiges durch ein b unter der 6 annoch anzuzeigen. Ein anders vom gemeinen Quartterzenaccord. Er soll auf a in c dur gemacht werden. Hier ist die durchstrichene 6 zulänglich. Ich weiche aus dem c in f dur, und verlange gedachten Accord auf a. Hier ist es nöthig, zu der durchstrichnen 6 ein Be hinzuzufügen. Man wende dieses bey andern Fällen an.

Zur Bezeichnung des gewöhnlichen Accordes der übermäßigen Serte ist die durchstrichene 6 mit einem Kreutz neben sich, und einem Bogen, wenn man will, über die Ziefer, in allen Vorfällen genung. Soll die Quinte aber anstatt des Tritons gegriffen werden, so schreibet man die 5 darunter. Tab. VI. No. 31.

(4) Den Accord der Secunde bemercken wir durch die Ziefer 2. Tab. VI. No. 32. Ist es ein tonischer Secundenaccord, d. i. ein Accord der übermäßigen Quarte, so stellen wir ihn durch eine durchstrichene 4 vor. Tab. VI. No. 33. Soll er anstatt der Secunde mit der klei-

kleinen Terz begleitet werden: so schreibet man das gehörige Erniedrigungszeichen mit oder ohne 3 darunter. Tab. VI. No. 34.

(5) Der gewöhnliche Accord der übermäßigen Secunde wird mit einer durchstrichenen 2 angedeutet. Tab. VI. No. 35.

Der davon abstammende Accord der verminderten Septime wird mit einer durchstrichnen 7 bezeichnet. Tab. VI. No. 36.

Der Accord der grossen Serte mit der falschen Quinte wird durch eine 6 mit einem Erhöhungszeichen, und durch eine 5 mit oder ohne Erniedrigungszeichen, nach Beschaffenheit der Umstände, angedeutet. Tab. VI. No. 37. Man mercke, daß einige die Quinte durchzustreichen pflegen.

Des Tritonsaccord mit der kleinen Terz ist schon unter dem Artickel vom Secundenaccord gedacht worden.

(6) Der Accord der None wird mit einer 9 und 7 bezeichnet, wenn er in seinem ganzen Umfang soll genommen werden. Tab. VI. No. 38. Soll die Septime wegbleiben, so bezeichnet man ihn mit einer blossen 9. No. 39. Wenn die Quinte darinnen mit einer Serte soll verwechselt werden: so schreibet man 9 und 6. Tab. VI. No. 40. Wenn der Accord der None auf der mediante eines Molltones gemachet werden soll: so stellet man ihn durch 9 und eine 5 mit einem Erhebungs-Zeichen vor. Tab. VI. No. 41. Dieses ist der erste übermäßige Quintenaccord. Wenn in selbigem die Quarte anstatt der Terz soll gegriffen werden: so brauchet man nichts weiter, als eine 5 mit einem Erhebungszeichen, und eine 4 darunter. No. 42. In den andern beyden übermäßigen Quintenaccorden muß man ausser der Hauptziefer 5 mit einem Erhebungszeichen, auch die übrigen Intervallen, die nicht nach dem Notenplan ihre gehörige Proportion haben, durch ihre Ziefern und Versetzungszeichen bestimmen.

In dem vorigen 31. Stück beliebe man unter andern pag. 248. Lin. 1. und 2. zu lesen: unausdrückende für undrückende. Linie 11. Blätter für Blättern, ingleichen grundfalscher statt Grundfalischer. Pag. 249. Lin. 10. verweisen für erweisen. Pag. 251. Lin. 8. *dddd* für ddgd. Pag. 253. Lin. 12. ist die Ziefer 1 bey No. weggelassen.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzet, und sind in der Hand- und Spenerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritische Musicus an der Spree.

Drey und dreißigstes Stück.

BERLIN,

Dienstags, den 14. October 1749.

Fortsetzung des Versuchs über die Zeugung der Intervallen, der Harmonie und der daher fliessenden Melodie.

Die Unterquinten lassen sich finden, wenn man rückwärts, das ist, von der Octave zu zählen anfänget, als:

d. e. f. g. a. h. c.
7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

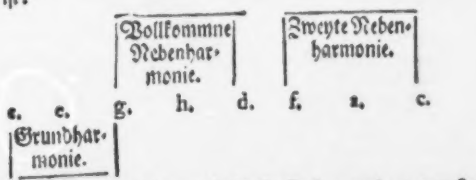
Man siehet, daß die Grundharmonie noch zwey Nebenharmon. hervorbringet, als durch die Oberquinten die Harmonie g. h. d. und durch die Unter-
1. 3. 5.

quinten die Harmonie f. a. c. Diese beyde Nebenharmonien sind in An-
4. 3. 5.

sehung der Uebereinstimmung einander an Schönheit gleich. Denn so wohl die eine als die andere machen eine Quintharmonie gegen die Grundharmonie aus. Kehrt man sie beyde um, und bringet die unterste oben, und die oberste unten, so machen sie wiederum beyde einen vollkommnen Quartenaccord zur Grundharmonie aus. Betrachtet man sie beyde unter

ſich, ſo ſind ſie gleich ſchön; denn ſie führen eine iede zu ihrem Grundton eine groſſe Terz und vollkommne Quinte in ihrer Harmonie.

Will man nun die Grundharmonie mit ihren Nebenharmonien in eine Folge ſetzen, um die Intervallen und ihren Urſprung kennen zu lernen, und folglich eine Melodie, d. i. eine Verbindung der Töne nacheinander, oder der Zeit nach, daraus zu machen: ſo wird man wahrnehmen, daß es nach der Grundharmonie ihrer Melodie c. e. g. nicht gleich viel iſt, welche von beyden Nebenharmonien ihre Melodie, als g. h. d. oder f. a. c. an die Melodie der Grundharmonie anſchlieſſet. Man ſiehet leicht, daß die Verknüpfung dieſer Harmonie in einer Melodie eine unterſchiedne Würckung hervorbringen muß. Denn die Melodie von der Harmonie g. h. d. ſchicket ſich weit beſſer zur Grundharmonie ihrer Melodie c. e. g. als die von f. a. c. indem die g. h. d Melodie in Terzen fortgehet, als c e. g h. d Die Melodie von f. a. c. aber machet zur Melodie c e. g. in der Folge eine Septime zwiſchen dem Ende der Melodie c. e. g. und dem Anfange der Melodie f. a. c. als c. e. g – f. a. c. Da nun die Natur keine Sprünge leidet, wo ſie ſtuffenweiſe gehen kann, auch nicht gerne einen groſſen Sprung thut, wo ſie mit einem kleinern auskommen kann: ſo ſiehet man, daß, wenn die Grundharmonie mit ihren Nebenharmonien nacheinander verbunden wird, um eine Melodie heraus zubringen, dieſe folgende iſt:



Es iſt aber dieſe Melodie nur ein bloſſer Zuſammenhang von Harmonien, indem ſie aus nichts als auf einander folgenden Terzen beſtehet. Man ſiehet aber auch daraus, daß die Natur, wenn ſie mit vielen Sprüngen zu ſchaffen hat, lieber die kleinſten erwehlet. Es folget auch in dieſer Melodie allemahl auf eine groſſe Terz eine kleine; nur einmahl finden ſich zwey klene hintereinander. Ich urtheile hieraus, daß die Abwechſelung einer groſſen und kleinen Terz dem Gehöre am angenehmſten ſeyn muß; daß die Folge zweyer kleinen nach dieſer natürlichſte iſt, daß die

die Verbindung zweyer groſſen Terzen hintereinander aber am wenigſten gut ſeyn muß.

Dieſe neue gefundne Melodie giebet uns auſſer der Grundharmonie noch zwey andere merckwürdige Harmonien, als einen Accord mit der kleinen Terz und vollkommnen Quinte, und einen mit der kleinen Terz und falſchen Quinte, wie man aus folgender Vorſtellung ſehen wird;

Accord von einer groſſen Terz und vollkommnen Quinte.	Accord von einer groſſen Terz und vollkommnen Quinte.	Accord von einer kleinen Terz und vollkommnen Quinte.	Accord von einer kleinen Terz und vollkommnen Quinte.
a. e. g.	h. d. f.	a. c. e	

Accord von einer kleinen Terz und vollkommnen Quinte.	Accord von einer kleinen Terz und einer falſchen Quinte.	Accord von einer groſſen Terz und vollkommnen Quinte.

Wir wollen ſehen, wozu uns die Grundharmonie, als eine Durharmonie weiter Anleitung giebet. Wir ſtellen ſie demnach in ihrer Ordnung nach einander und verſuchen, ob die Eintheilung der arithmetiſchen Progreßion uns nichts neues entdecken läßt. Die erſte Fortſchreitung iſt mit zwey Schritten:

c. e. g. h. d. f. a. c.

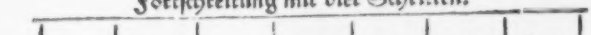
Dieſe giebet einen Zuſammenhang von groſſen und kleinen Terzen.

Fortſchreitung mit drey Schritten.

c e g h d f a c e g h d f a c

Hier entdecken wir einen Zuſammenhang von vollkommnen Quinten, und einer unvollkommnen.

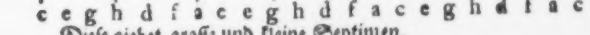
Fortschreitung mit vier Schritten.



c e g h d f a c e g h d f a c e g h d f a c

Diese giebet grosse und kleine Septimen.

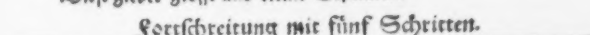
Fortschreitung mit fünf Schritten.



c e g h d f a c e g h d f a c e g h d f a c e g h d f a c

Hier findet sich ein Zusammenhang von kleinen und grossen Secunden, und zwar die beste Melodie.

Fortschreitung mit sechs Schritten.



c e g h d f a c e g h d f a c e g h d f a c e g h d f a c e g h d f a c

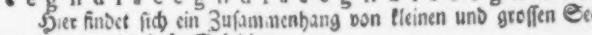
Diese giebet einen Zusammenhang von vollkommnen und übermäßigen Quarten.

Fortschreitung mit sieben Schritten.

c e g h d f a c e g h d f a c e g h d f a c e g h d f a c e g h d f a c e

Hier findet man einen Zusammenhang von kleinen und grossen Sexten.

Fortschreitung mit acht Schritten.



c e g h d f a c e g h d f a c &c. Hier findet man nichts als Octaven; abermahliger Beweiß, daß die Zahl 8. etwas neues in der Musik hervorzubringen unfähig ist.

Die Zahl 5. aber ist geschickt, die beste Harmonie und Melodie hervorzubringen, wie bey der fünften Fortschreitung zu ersehen, als aus welcher folgende Melodie entsprungen: c d e f g a h c Indessen haben uns die andern Eintheilungen diejenigen Töne angewiesen, die zu einem von diesen Tönen als c d e f g a h eine Secunde, Terz, Quarte, Quinte Sexte oder Septime machen.

Ich nehme aus der obigen Eintheilung der Fortschreitungen, und der daraus entspringenden Melodien die schönste heraus, und suche noch einmahl eine Ober- und Unterquinte anzubringen, um zu erfahren, was für

Zu-

Intervallen davon entſpringen, und ob man nicht ſelbige, der Melodie zu gefallen, anbringen kann.

Vollk. Oberquinten. g a h c d e fis g. Nebenmelodie
Grundmelodie. c d e f g a h c
Vollk. Unterquinten f g a b c d e f

Hier ſind ebenfals zwey Nebenmelodien vorhanden, da denn die Oberquintmelodie der Unterquintmelodie aus eben dem Grunde vorzuziehen iſt, als oben bey Verknüpfung der Grund- und Nebenharmonie geſchehen, wenn man die Melodien in einer Folge nacheinander verbinden will, davon zu einer andern Zeit. In den Nebenmelodien finden ſich zwey neue Töne, nemlich ein fis unter den Oberquinten, und ein b unter den Unterquinten. Wenn man dieſe neuen Töne mit in die Grundmelodie bringet z. E. c d e f fis g a b h c ſo entſtehen daher zwey neue Intervallen, als zwiſchen f und fis ein **überflüßiger Einklang**, und zwiſchen b und h ein **verminderter Einklang**. Das b aber machet gegen fis eine **verminderte Quarte**, ſo wie umgekehrt das fis gegen b eine **übermäßige Quinte** machet. Es entſtehen aus der Durharmonie alſo folgende Intervallen.

Ein verminderter, vollkommner und übermäßiger **Einklang**.
Eine kleine und groſſe **Secunde**.
Eine kleine und groſſe **Terz**.
Eine verminderte, vollkommne und übermäßige **Quarte**.
Eine falſche, vollkommne und übermäßige **Quinte**.
Eine kleine und groſſe **Serte**.
Eine kleine und groſſe **Septime**.
Eine vollkommne **Octave**. Verſezt man den verminderten und übermäßigen Einklang eine Octave höher; ſo bekommt man eine verminderte und übermäßige Octave dazu.

Wir wollen nunmehr den Mollaccord vor uns nehmen. Dieſer beſteht aus der kleinen Terz und vollkommnen Quinte. Es fragt ſich aber, da bey der Verbindung der Grundharmonie mit ihren Nebenharmonien ſich unter der Reihe von Harmonien drey Mollharmonien befinden, welche unter dieſen dreyen der Grundharmonie C dur am nächſten verwandt ſey, damit man ſolche zur Grundharmonie der Mollharmonien legen könne. Da die Mollharmonie von d f a lauter übelklingende Töne gegen die Grundharmonie C dur macht: ſo kann es die unmöglich ſeyn. Die Mollharmonie von e g h aber macht oben zur C Harmonie eine Terz und unten ei-

ne Sertharmonie. Die von a c e macht unten zur C Harmonie eine Terz und oben eine Sertharmonie. Dieſe beyde haben alſo noch gleiches Recht. Es hat auch keine von beyden unter ſich betrachtet einen Vorzug, weil ſie beyde weich ſind. Jedoch ſcheinet aus zweyen Urſachen die A Mollharmonie vor der in E etwas voraus zu haben:

Erſtlich hat A moll in ſeiner Harmonie den Grundton C, welcher in der E moll Harmonie nicht zu finden. Es iſt zwar in dieſer die Quinte G aus der Fundamentalharmonie vorhanden. Es iſt aber aus vorhergehendem bekannt, daß der Grundton oder ſeine Octave vollkommner als die Quinte iſt.

Zum andern. Bey der Erzeugung der Tonleitern A und E moll findet ſich beym E moll der Ton fis, der gar nicht in der Tonleiter C dur, als ein natürlicher Ton ſeyn kann. Beym A moll finden ſich alle natürlichen Töne in der gröſten Uebereinſtimmung mit der Thonleiter des Grundtons C, indem ſie völlig mit ſelbigen einerley iſt

Aus dieſen beyden Urſachen erkenne ich A moll für die erſte Grundmollharmonie. Wir wollen mit ihr, wie mit der Durharmonie verfahren, und durch drüber und darunter geſetzte Quinten die ihr nächſt verwandten Töne zu entdecken ſuchen, um ihre Nebenharmonie und Melodien kennen zulernen.

Vollk. Oberquinten	e	g	h
Grundharmonie.	a	c	e
Vollk. Unterquinten.	d	f	a

Dieſe beyde Nebenharmonien der Grundmollharmonie haben in Verhalt der Grundmollharmonie eben die Vollkommenheit, die die Nebenharmonien bey der Grunddurharmonie hatten, auch eben die Schönheit unter ſich wie jene.

Will man aber die Grundmollharmonie in einer melodiſchen Folge mit ihren Nebenharmonien ſehen, ſo gebühret dem E moll vor dem D moll aus eben dem Grunde, als der Quintharmonie von G bey C dur der Vorzug. Sie folgen in nachgeſetzter Ordnung aufeinander:

a	c	e	g	h	d	f	a
Grundharmonie			Vollkommenſte Nebenharmonie			Zweyte Nebenharmonie.	

In dieſer harmoniſch zuſammenhangenden Melodie ſind ebenfals, wie bey den Durharmonien, drey Dur- und drey Mollharmonien, wie auch eine unvollkommne, als eine mit der falſchen Quinte, und zwar mit eben den Grundtönen wie die bey C dur; ein neuer Beweiß, daß die zwey Grundharmonien C Dur und A moll dienäch t verwandten Tonleitern ſind.

Wollen wir nun ſehen, was die arithmetiſche Fortſchreitung hieſelbſt hervorbringet: ſo finden wir

1.) Durch zwey Schritte einen Zuſammenhang von groſſen und kleinen Terzen.

2.) Durch drey Schritte einen Zuſammenhang von Quinten, worunter eine unvollkommne.

3) Durch vier Schritte einen Zuſammenhang von groſſen und kleinen Septimen.

4.) Durch fünf Schritte einen Zuſammenhang von groſſen und kleinen Secunden nemlich

a h c d e f g a

Man weiß aus der Praxi, daß dieſes die abſteigende Leiter der Mollharmonie a iſt.

5) Durch ſechs Schritte einen Zuſammenhang von vollkommnen Quarten, worunter eine übermäßige iſt.

6) Durch ſieben Schritte einen Zuſammenhang von kleinen und groſſen Serten. Alſo nichts neues von Intervallen.

Weil der Grundton E aber die Quintharmonie von A moll hauptſächlich führen muß, die Quintharmonie aber allemahl die groſſe Tertz in ihrem Dreyklang führet, als welche allemahl der tonbezeichnende Klang iſt: ſo begreift man leicht, daß die Harmonie e gis h noch mehr Veränderung in den Mollthon einführen muß, wenn ſie in folgende Ordnung gebracht wird:

a c e gis h d f a

Es entſpringet hievon durch die Eintheilung

Von zwey Schritten.

1 1 1 1 1 1 1 1

a c e gis h d f a ein Zuſammenhang von kleinen und groſſen Terzen.

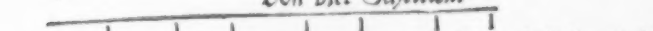
Von drey Schritten.

1 1 1 1 1 1 1

a c e gis h d f a c e gis h d f a ein Zuſammenhang von vollkommnen, verminderten und einer übermäßigen Quinte.

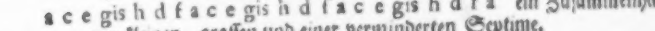
Von

Von vier Schritten.



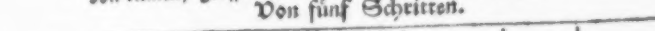
a c e gis h d f a c e gis h d f a c e gis h d f a ein Zuſammenhang von kleinen, groſſen und einer verminderten Septime.

Von fünf Schritten.



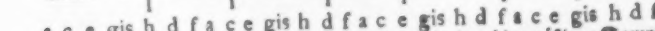
a c e gis h d f a c e gis h d f a c e gis h d f a ein Zuſammenhang von kleinen, groſſen und einer übermäßigen Secunde.

Von ſechs Schritten.

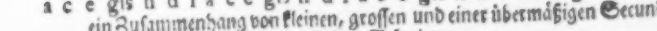


a c e gis h d f a c e gis h d f a c e gis h d f a c e gis h d f a c e gis h d f a ein Zuſammenhang von vollkommnen, übermäßigen und vermindert. Quarten.

Von ſieben Schritten.



a c e gis h d f a c e gis h d f a c e gis h d f a c e gis h d f a c e



gis h d f a c e gis h d f a

ein Zuſammenhang von kleinen und groſſen Sexten.

Weil die Fortſchreitung von acht Schritten lauter Octaven hervorbringet: ſo bleibt ſie weg. Die fünfte Fortſchreitung hat wiederum ihrer Vollkommenheit gemäß, die beſte Melodie hervor gebracht, nemlich a h c d e f gis a. Die andern Eintheilungen geben uns wieder die Secunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten und Septimen zu einem ieden Ton in der Tonleiter A moll an. Setzet man nun die aus der fünften Fortſchreitung herausgebrachte Melodie zum Grunde, um noch einmahl die vollkommnen Quinten darüber und darunter anzubringen: ſo bekommt man wiederum neue Intervallen, z. E.

Vollk. Oberquinten.	e fis g a h c dis e
Grundmelodie	a h c d e f gis a
Vollk. Unterquinten.	d e f g a b cis d

Hiervon künftig.

In der Haude- und Spenerischen Buchhandlung wird ausgegeben: Die Kunſt das Clavier zu ſpielen durch den Verfaſſer des critiſchen Muſicus an der Spree, viertehalb Bogen in 4to auf Schreibpapier mit vier Kupfertafeln für 6. Gr.

Der

Kritische Musicus an der Spree.

Vier und dreißigstes Stück.

BERLIN,

Dienstags, den 21. October 1749.

Fortsetzung des theoretischen Versuchs über die Zeugung der Intervallen, der Harmonie und der daher flieſſenden Melodie.

Weil nach der Grundmelodie die Quintmelodie e. sich am besten mit a verbindet, indem es eine vollkommne Quinte gegen a machet, das d aber dagegen nur eine Quarte ist: so wollen wir ihre fremden Töne zuerst in der Grundmelodie anzuwenden suchen. Selbige sind das fis und dis. Wir wollen also anstatt f ein fis nehmen, und anstatt des d ein dis und alsdenn wird die Tonleiter folgendergestalt aussehen:

a h c (d) dis e (f) fis (g) gis a

Fänget man also vom Grundtone aufwärts zu gehen an: so bekomt man folgende aus der Praxi bekannte aufsteigende Leiter im Mollton.

a h c d e fis gis a

Nimt man aber das dis allein, und das fis nicht mit: so wird sie folgendes Ansehen gewinnen:

a h c dis e f gis a

Und als denn wird das dis am f eine verminderte Terz, und das f am dis eine übermäßige Sexte haben. Will man nun die zwey fremden Töne von den Unterquinten als b und cis mit in der Tonleiter der Grundmelodie anwenden: so bekömmt man vor h ein b und vor c ein cis

Bringet man das b allein an: so ſiehet die Tonleiter mit ihren ſchon angebrachten Tönen folgendermaſſen aus:

a b c dis e fis gis a

Es hat das b am dis eine übermäßige Terz, und das dis am b eine verminderte Sexte. Das cis aber läſſet ſich nicht gern mit dem c vertauſchen, weil ſonſt die Grundharmonie A moll dadurch würde zerſtöret werden. Wenn man aber aus dem a. h. und ſo weiter ſtuffenweiſe durch das dis ins e gehen wollte: ſo kann das cis gar wohl genommen werden, weil es die gute Melodie befördern hilft, z. E. a h cis dis e. Denn die Fortſchreitung mit einer groſſen Secunde iſt, der Erfahrung gemäß, dem Gehör erträglicher, als die mit einer übermäßigen. Der Mollton liefert uns alſo zu den Intervallen, die uns der Durton gegeben, noch ſechs neue Intervallen, als eine übermäßige Secunde, verminderte und übermäßige Terz, verminderte und übermäßige Sexte, und eine verminderte Septime.

Nehmen wir die dritte Trias h d f zur Grundharmonie, und ſetzen vollkommne Ober- und Unterquinten darüber: ſo giebt ſie uns ebenfals Intervallen, die noch nicht da geweſen ſind z. E.

Vollkommne Oberquinten	fis	a	c
Grundharmonie	h	d	f
Vollkommne Unterquinten	e	g	b

Bringet man dieſe Grundharmonie mit ihren Nebenharmonien in eine melodiſche Fortſchreitung: ſo folget nach der Grundharmonie die Oberquintharmonie. Man läſſet aber die Quinte von der Grundharmonie weg, wenn man den Anfangston der Oberquintharmonie mit in die Reihe ſetzet; oder, behält man die ganze Grundharmonie, ſo läßt man den Anfangston von der Oberquintharmonie weg, z. E.

h d f a c e g b

oder h d fis a c e g b. Wendet man die Eintheilung von den Schritten hier eben ſo an, wie bey den vorhergehenden Grundmelodien: ſo bekömmt man weiter keine neue Intervallen, als das h hat am b eine verminderte, und umgekehrt das b am h eine übermäßige Octave. Setzet man zu

(h d f a c e g b
(h d fis a c e g b

Ober- und Unterquinten, und ſchaltet die fremden Töne, die ſich in den Nebenmelodien finden, in die Grundmelodie ein: ſo findet man keine neue Intervallen mehr. Nimt man nun alle Intervallen zuſammen, die ſich auf den gegebenen Grunton c deſſen Harmonie und Nebenharmonien, ꝛc. beziehen: ſo bekömmt man folgende Intervallen:

Tabelle

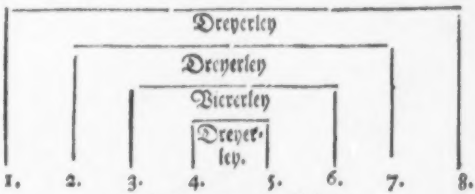
Tabelle der gefundenen Intervallen.

Intervallen, die aus der Durharmonie entſpringen.	Intervallen, die aus der Mollharmonie entſpringen.	Intervallen, die aus dem weichen verminderten Dreyklang entſpringen.
Einklang.		
verminderter, vollkommner, übermäßiger.	. . .	. . .
Secunde.		
kleine, groſſe.		
. . .	übermäßige	. . .
Terz.		
kleine, groſſe.		
. . .	verminderte,	
. . .	übermäßige.	. . .
Quarte.		
verminderte, vollkommne, übermäßige.	. . .	. . .
Quinte.		
falſche, vollkommne, übermäßige.	. . .	. . .
Sexte.		
kleine, groſſe.		
. . .	verminderte	
. . .	übermäßige	. . .
Septime.		
kleine, groſſe.		
. . .	verminderte	
Octave.		
vollkommne.	. . .	verminderte
. . .	. . .	übermäßige.

Die Uebereinſtimmung der Intervallen in ihrer Anzahl, da es ſo viele Einklänge giebt als Octaven:

- Secunden . . Septimen,
- Terzen . . Sexten,
- Quarten . . Quinten

kann noch durch folgende Figur begreiflich gemacht werden:



Künftig der Beſchluß.

Fortſetzung der ordentlichen muſicaliſchen Abhandlung.

Die aus der Umkehrung des Nonenaccordes entſtehenden Accorde müſſen mit allen den Intervallen, woraus ſie beſtehen, durch ihre Ziefern angezeiget werden. Man findet ſelbige pag. 203. (2) Anmerckung und pag. 206. Es iſt hiebey weiter nichts zu beobachten, als daß die höchſte Zifer oben an geſetzet werden muß.

(7) Der gemeine fünfſtimmige Accord der Undecime wird mit einer 9. und 4. bezeichnet. Siehe Tab. VI. No. 43. Iſt es ein toniſcher Undecimenaccord, ſo wird er entweder mit der Quinte, oder mit der kleinen Sexte begleitet. In dem erſten Fall zeichnet man ihn mit 9 und 7. Siehe Tab. VI. No. 44. Im andern Fall bemercket man ihn mit einer 7 welche allezeit ein Erhöhungszeichen bey ſich hat, und einer 6. Tab. 45. Die aus der Umkehrung des vierſtimmigen Undecimenaccordes herrührenden Sätze werden mit allen ihren Intervallen, die pag. 218. und 219. erkläret ſind, ausgedrücket. Der Quintquartenaccord wird durch 5. und 4. insgemein aber durch eine bloſſe 4. bezeichnet.

Von der Bezieferung der Franzoſen und Italiäner, zu deren Unterſuchung wir uns pag. 52. einigermaſſen anheiſchig gemacht, werden wir nach der Lehre von der Vorbereitung und Auflöſung der Diſſonanzen beſonders handeln.

Da

§. 51.

Da man durch die Erfahrung bemerket, daß eine lange Reihe consonirender Intervallen ganz trocken und schläfrig klinget, woferne sie durch keine Dissonanzen erhoben werden: so ist man gegentheils auch zu gleicher Zeit gewahr worden, daß diese das Gehör beleidigen, woferne sie nicht einen gewissen bestimmten Platz unter den Consonanzen einnehmen.

§. 52.

Wenn man also eine den Ohren angenehme Harmonie hervorbringen will, so muß man die Consonanzen und Dissonanzen gehörig untereinander mischen, und dieses zu bewerkstelligen, hat man folgende zwey auf die Erfahrung gegründte Regeln in Obacht zu nehmen:

Die erste besteht darinnen, daß man eine Dissonanz vorbereiten, das ist, sie mit einer auf ebenderselben Stuffe vorhergehenden Consonanz aufführen muß, indem es gewiß ist, daß eine liegen bleibende Note, die in dem ersten Satz als eine Consonanz, und in dem folgenden als eine Dissonanz gebrauchet wird, durch die Fortdaurung ihres Klanges vieles von ihrem Uebellaut verlieren muß.

Die andere besteht darinnen, daß man eine Dissonanz in eine Consonanz auflösen muß, da alsdenn die Ungewißheit, worinn die erstere das Ohr gesetzet, durch die letztere gehoben, und das Gemüth dadurch völlig beruhigt wird.

§. 53.

In allen falschen Hauptaccorden ist entweder nur eine Dissonanz, oder es sind ihrer mehrere darinnen vorhanden.

In den Septimenaccorden, die auf einem eigentlichen harmonischen Dreyklang beruhen, das ist, worinnen die Terzen und Septimen entweder groß und klein sind, und die Quinte vollkommen ist, findet sich nur eine Dissonanz, nemlich die Septime selber. Man nehme hievon (1) den tonischen Septimenaccord auf einer Dominante aus, woselbst ausser der Septime, als der Hauptdissonanz, noch eine Nebendissonanz vorhanden ist, welche die Terz, die daselbst in dem Verhalt einer falschen Quinte oder übermäßigen

Quarte gegen die Septime ſtehet, hineinführet. Wir werden dieſe Diſſonanz, weil ſie von der tonbezeichnenden Note, oder dem halben Tone unter der Octave eines Tones entſpringet, eine auſſerordentliche Diſſonanz nennen. (2) Man nehme ferner den Accord der groſſen Septime auf der Klangſaite eines Molltones aus, als woſelbſt auſſer der Septime noch eine Nebendiſſonanz zwiſchen der Terz und der Septime, welche nemlich eine übermäßige Quinte oder verminderte Quarte gegen einander machen, vorhanden iſt.

In allen übrigen Septimenaccorden, die von einem uneigentlichen Dreyklange entſpringen, finden ſich allezeit auſſer der Hauptdiſſonanz, noch eine und mehrere Nebendiſſonanzen. z. E. in dem erſten uneigentlichen Septimenaccorde findet ſich auſſer der Septime eine falſche Quinte gegen den Baß. In dem andern uneigentlichen Septimenaccorde findet ſich auſſer der Septime und der falſchen Quinte gegen den Baß, annoch zwiſchen der Terz und der Septime dieſes Accordes eine falſche Quinte oder übermäßige Quarte, und zwiſchen der Terz und Quinte dieſes Accordes äuſſert ſich der Verhalt einer verminderten Terz oder übermäßigen-Sexte.

§. 54.

Da man nur die Vorbereitung und Auflöſung des Grundaccords aller Diſſonanzen wiſſen darf, um alle übrigen durch die Umkehrung und Unterſchiebung daron entſtehenden Sätze zu gleicher Zeit vorbereiten und auflöſen zu können: ſo brauchet man hiezu nichts weiter, als die Haupt- und Nebendiſſonanzen, die ſich im Grundaccorde finden, in den davon abſtammenden Sätzen kennen zu lernen. Folgende Tabellen werden hiezu Anleitung geben.

(a) Jede Hauptdiſſonanz oder Grundſeptime wird
in dem Sextquintenaccord zur Quinte;
im Quartterzenaccord zur Terz;
im Secundenaccord führet ſie den Baß;
im Nonenaccord macht ſie die Tone, und
im Undecimenaccord die Undecime aus.

(a) Die

(*) Die Nebendiſſonanz fällt entweder auf die Terz oder die Quinte des Grundaccordes.

Fällt ſie auf die Terz, wie z. E. die auſſerordentliche Diſſonanz im toniſchen Septimenaccord, ſo wird ſie allezeit
im Sextquintenaccord zum Baſſe,
im Quartterzenaccord zur Sexte,
im Secundenaccord zur Quarte,
im Nonenaccord zur Quinte, und
im Undecimenaccord zur Septime.

Fällt ſie auf die Quinte, wie z. E. in dem erſten und andern uneegentlichen Septimenaccord, ſo wird ſie allezeit
im Sextquintenaccord zur Terz,
im Quartterzenaccord führet ſie den Baß,
im Secundenaccord machet ſie die Sexte,
im Nonenaccord die Septime, und
im Undecimenaccord die None.

Anmerkung.

(1) Im Accord der übermäßigen Secunde ſtellet die Sexte die Grundſeptime vor. In den davon abſtammenden Sätzen wird dieſe Sexte, und zwar
im Accord der verminderten Septime zur falſchen Quinte,
im Accord der groſſen Sexte mit der falſchen Quinte zur Terz,
im Tritonsaccorde zum Baſſe,
in dem Accord der übermäßigen Quinte zur None,
in dem toniſchen Accord der Undecime ſtellet ſie ſich in der Undecime dar.

(2) In dem fünfſtimmigen Nonenaccord findet ſich auſſer der None, die daſelbſt die Septime vorſtellet, eine andere offenbare Septime, woferne nicht noch ſonſten nach Beſchaffenheit ſeines Urſprunges, die Quinte oder Terze darinnen diſſoniret, oder ſich zwiſchen den Intervallen dieſes Accordes unter ſich eine Diſſonanz findet.

(3) In

(3) In dem fünfſtimmigen Undecimenaccord findet ſich, auſſer der Undecime, noch eine None und Septime, woferne nach Beſchaffenheit des Accordes, von dem er herſtammet, nicht annoch die Quinte darinnen diſſonnet, oder ſich zwiſchen den Intervallen dieſes Accordes unter ſich eine Diſſonanz zeiget.

Alles dieſes wird in folgenden beyden Abſätzen durch Exempel erläutert werden.

Erſter Abſatz

Von der Vorbereitung der Diſſonanzen.

Da die auſſerordentliche Diſſonanz niemahls ohne die Hauptdiſſonanz oder die Septime, in einem Satze zum Vorſchein kommt: ſo brauchet man auf die erſte keine Acht zu haben, ſobald die lezte vorhanden iſt. Die auſſerordentliche beziehet ſich durchgehends auf die Hauptdiſſonanz, das iſt, die auſſerordentliche wird für vorbereitet gehalten, ſobald die Septime vorbereitet iſt; und wenn dieſe es nicht iſt, welches in vielen Vorfällen geſchicht, ſo braucht auch die auſſerordentliche nicht vorbereitet zu ſeyn. Eben dieſes gilt von vielen andern Nebendiſſonanzen im Grundaccord der Septime, wie man ſolches durch Beyſpiele darthun wird.

Daß die Septime übrigens, es ſey in einem gemeinen oder toniſchen Septimenaccord, öfters unvorbereitet gebrauchet werden kann, wenn nemlich gewiſſe Fortſchreitung des Baſſes verhindern, ſie zu vorbereiten: ſolches zeiget, daß die Regel von der Vorbereitung der Diſſonanzen nicht ſo allgemein ſeyn müſſe, und daß hin und wieder eine Ausnahme ſtatt finden könne. Betrachtet man dieſe Ausnahme als einen Fehler, ſo kann ſolcher um deſto eher, dem Geſchmacke zu gefallen, entſchuldiget werden, je weniger das Gehör darunter leydet.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Handund Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritiſche Muſicus an der Spree.

Fünf und dreißigſtes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 28. October 1749.

Beſchluß des theoretiſchen Verſuchs über die Zeugung der Intervallen, der Harmonie und der daher flieſſenden Melodie.

Wir wollen itzo die Merckmale, wodurch ſich ein Intervall von dem andern unterſcheidet, und welche von der Zuſammenſetzung der ganzen und halben Thöne abhängen, kennen lernen.

Tertia Secunda Unisonus.

deficiens beſteht aus einem kleinen ♯ Ton weniger als der Grundton.
perfectus beſteht aus eben dem Ton als der Grundton.
ſuperfluus beſteht aus einem kleinen ♯ Ton mehr als der Grundton.

minor beſteht aus einem groſſen halben Ton.
maior beſteht aus einem ganzen Ton.
Superflua beſteht aus 1. ganzen nnd einem kleinen ♯ Thon.

Deficiens beſteht aus 2. groſſen halben Tönen.
minor beſteht aus 1 ganzen und einem groſſen ♯ Ton.
maior beſteht aus 2. ganzen Tönen,
ſuperflua beſteht aus 2. ganzen und einem kleinen ♯ Ton.

Quarta. { diminuta, beſteht aus 1. gantzen und 2. groſſen ½ Tönen.
perfecta, beſteht aus 2. gantzen und einem groſſen ½ Ton.
ſuperflua, beſteht aus 3. gantzen Tönen.

Quinta. { falſa, beſteht aus 2. gantzen und 2. groſſen ½ Tönen.
perfecta, beſteht aus 3. gantzen und einem groſſen ½ Ton.
ſuperflua, beſteht aus 4. gantzen Tönen.

Sexta. { deficiens, beſteht aus 2. gantzen und 3. groſſen ½ Tönen.
minor, beſteht aus 3. gantzen und 2. groſſen ½ Tönen.
maior, beſteht aus 4. gantzen und 1. groſſen ½ Ton.
ſuperflua, beſteht aus 5. gantzen Tönen.

Septima. { deficiens, beſteht aus 3. gantzen und 3. groſſen ½ Tönen.
minor, beſteht aus 4. gantzen und 2. groſſen ½ Tönen.
maior, beſteht aus 5. gantzen und 1. groſſen ½ Ton.

Octava. { deficiens, beſteht aus 4. gantzen und 3. groſſen ½ Tönen.
perfecta, beſteht aus 5. gantzen und 2. groſſen ½ Tönen.
ſuperflua, beſteht aus 6. gantzen und 1. groſſen ½ Ton.

Will man in einer ſtuffenmäßigen Fortſchreitung diejenigen Töne durchgehen, die uns der Grundthon C. mit ſeiner daher flieſſenden Durharmonie, Mollharmonie, und Trias deficiens gegeben haben, ſo werden ſie alſo auf einander folgen als c. cis. d. dis. e. f. fis. g. gis. a. b. h.

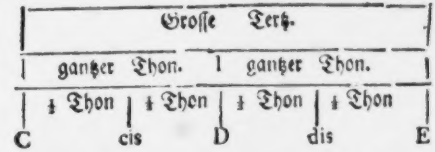
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Es ſind deren 12, wie die untengeſetzte Zahlen zeigen, die alſo in der Muſik können gebraucht werden, weil ſie alle aus einem gegebenen Grundton ihren Urſprung haben, auch mit denſelben in einer angenehmen Verbindung ſtehen. Fragt man aber wie weit dieſe Thöne, ein jeder von ſeinem nechſt drüber oder drunter gelegenen zu verſtehen, von einander entfernet ſind, ſo wollen wir es auf folgende Art ſuchen in Erfahrung zu bringen.

Man nehme ſo viele von dieſen Tönen, biß man den Raum einer groſſen Terz erfüllet hat. Iſt der Grundthon C. ſo iſt ſeine groſſe Terz

wie

wie die Erfahrung lehret E. Man mercke sich das Merckmahl der grossen Terz ihrer Zusammensetzung, welches 2. gantze Töne waren. Weil nun ein gantzer Ton aus 2. halben bestehet, weil auch ein erhöheter halber und ein erniedrigter halber Ton vorhanden ist, wodurch ein jeder Buchstabe welcher diese Veranderung leidet, bald die Sylbe is oder es zu sich nimmt, so werden die Weiten nunmehro leicht zu finden seyn, z. E.



Da nun cis von c ein halber Ton, d aber ein gantzer Ton, so bleibt von cis bis d nichts mehr übrig vom gantzen Thon d als ein halber. So verhält es sich auch mit dem gantzeu Ton von d bis e. Verfahre ich nun mit der grossen Terz von e bis gis, und mit der grossen Terz von g biß h auf eben die Art, wie mit der grossen Terz c. e. ist geschehen, so findet man daß alle die 12. Töne als c. cis d dis &c. eine Verbindung von lauter ½ Tönen sind. (Daher sagt man, in der Natur sind nur 12. halben Töne, welche die Nahmen auch also haben müssen und nicht anders in ihrer Folge, so lange der Grundton C ist) Wenn man aber einen andern Grundton wählet, so können die Nahmen in der Folge einige Veränderung leiden, welche aber aus dem Grundton ihren Uhrsprung bekommen.

Weil bey der Zusammensetzung der Intervallen, ihre Merckmahle aus grossen und kleinen ½ Tönen bestehen, so will ich mich hierüber erklären, und anzeigen was ein grosser und kleiner halber Ton sey.

Ein kleiner halber Ton entstehet allemahl wenn einer von den 7. Buchstaben als c. d. e f. g. a. h. c. mit einem * oder b verändert ist. Bey dem ersten Zeichen heist der Buchstabe cis dis is &c. bey dem zweiten Zeichen heist der Buchstabe ces des es &c. die Eigenschaft aber des kleinen halben Tons ist, daß er seinen Buchstaben nur durch die Sylbe is oder es verändert. Ein grosser halber Ton entstehet aber allemahl auf folgende Arten.

1) Wenn man von einem ordentlichen Buchſtaben zu dem nechſt drüber gelegenen, der mit einem b verbrämt iſt, gehet, als von c ins des von d ins es &c.

2) Wenn man von einem ordentlichen Bubſtaben zu dem nechſt drunter gelegenen de mit einem * verbrämt iſt, gehet als vom g ins fis, vom a ins gis &c.

3) Wenn man von einem mit b oder * verbrämten Buchſtaben, zu einem ordentlichen Buchſtaben gehet als, vom es ins d vom des ins c &c. vom cis ins d vom dis ins e &c.

Die Eigenſchaft des groſſen halben Tons beſteht alſo darin, daß, ob er nur einen halben Ton von ſeinen Grundton entfernet iſt, er doch allemahl ſeinen Buchſtaben verändert, wie bey den beyden groſſen halben Thonen e. f. und h. c. zu erſehen iſt. Dieſe beyde halben Thöne ſind auch nur von den 3. vorhergehenden Regeln ausgenommen.

Fortſetzung der ordentlichen muſicaliſchen Abhandlung.

Ich habe pag 276. §. 54 geſagt, daß man nur die Vorbereitung des falſchen Grundaccords wiſſen darf, um die daraus entſtehenden zu gleicher Zeit vorbereiten zu können. Wir wollen die umgekehrten Accorde zuerſt vor uns nehmen, und hernach von den untergeſchobenen handeln. Hier iſt zu mercken, daß die Conſonanzen, wodurch, in einer Fortſchreitung des Baſſes mit Grundaccorden, die Septime vorbereitet wird, die Octave, Quinte und Tertz ſind.

Vorbereitung mit der Octave

(1.) Steiget der Baß eine Secunde auf- oder welches einerley iſt, eine Septime niederwärts, ſo kann in der Oberſtimme die Octave der erſten Baßnote zu der folgenden liegen bleiben, und die Septime dadurch vorbereitet werden z. E.

Oberſtimme. c c
8 7
Baßſtimme. c d (D)

Verwechſelt man die Geſtalt der Harmonie, ſo entſtehen daraus folgende Sätze:

Diſcant	c	c	c	c	c	d	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c
				6						6				6				6					
		6		4	8	2	6	7	6	5	6	4		3	6	4			6	6			
Baß	8	5	8	3											4	3			4	5			
	c	f	c	a	c	c	e	d	e	f	e	a			g	a			g	f			
	(a)		(β)		(γ)		(δ)		(ε)		(ζ)				(η)				(θ)				

Ex-

Erklärung vorhergehender Sätze.

Bey (ε) und (ϛ) iſt der Septimenaccord in einen umgekehrten verwandelt worden, wo die nach Anleitung der pag. 276. befindlichen Tabellen, darinen ſteckenden Diſſonanzen, wie beym falſchen Hauptaccord, durch die Octave vorbereitet werden.

Bey (ζ) bleibet der Baß liegen, um die Secunde anzunehmen.

Bey (η) (ι) und (ϰ) verwandelt ſich die Octave des Grundbaſſes in eine Sexte, um die Septime bey (η) und die Quinte bey (ι) und die Terz bey (ϰ) zu vorbereiten.

Bey (λ) und (μ) wird die Octave des Grundbaſſes zur Quarte, die daſelbſt zur Vorbereitung der Diſſonanzen dienet.

Vorbereitung mit der Terz.

(II) Gehet der Baß eine Quarte auf- oder eine Quinte niederwärts: ſo bleibet die Terz aus dem erſten Satze liegen, um die Septime in dem folgenden zu vorbereiten, z. E.

Diſcant.	e	e
	3	7
Baß.	c	f

Verwechſelt man die Geſtalt der Harmonie, ſo entſtehen daraus folgende Sätze:

Diſcant.	c	c	e	e	e	e	e	e	e	e	e	f	e	e	e	e
													6		6	
			6			6	8	6	6	6	8		4	8	4	
	6	7	4	7	3	5	6	5	4	5	6	2	3	3	6	3
Baß	e	f	g	f	c	a	e	a	g	a	e	e	c	c	e	c
		(α)		(β)	(γ)		(δ)		(ε)		(ζ)		(η)		(ι)	

Erklärung vorhergehender Sätze.

(α) Hier iſt die Terz aus der Grundharmonie zur Octave, und bey (δ) zur Sexte, und dadurch die Septime vorbereitet worden.

Bey (γ) iſt der Sextquintenaccord durch die 3. bey (η) durch die Octave, und bey (ι) durch die Sexte vorbereitet worden.

Der Druck verbietet mir, die oben angegebene Bezifferung des Baſſes allhier zu gebrauchen.

(ſ) Hier wird der Secundenaccord durch den liegen bleibenden Baß vorbereitet.

(*) Hier wird die Diſſonanz durch die Terz, und bey (*) durch die Octave vorbereitet.

Anmerkung.

Von dieſer Fortſchreitung der Grundharmonie, da der Baß eine Quarte auf- oder eine Quinte niederwärts gehet, muß man eine gewiſſe Reihe aufeinander folgender toniſcher Septimenaccorde ausnehmen, wo die Septime ſo wenig, als die auſſerordentliche Diſſonanz, vorbereitet iſt, z. E.

7	7b	7b	7b
g	c	f	b

Hier wird die Terz des vorhergehenden Accordes zwar allezeit bey dem folgenden zur Septime: ſie verändert aber ihre Proportion; und da ſie in ſelbiger nicht im erſten Accorde gehöret worden, ſo kann die Septime im andern auch nicht als vorbereitet angeſehen werden. Nichts deſtoweniger hänget die Harmonie vermittelſt der Octave des vorhergehenden Accordes, die allezeit zu dem andern liegen bleibt, und darinnen die Quinte macht, gar richtig zuſammen. Es könnte auch wohl die Diſſonanz aus dieſer Fortſchreitung wegbleiben, und ſchlechtweg der harmoniſche Dreyklang zu ieder Note genommen werden. Man thut ſie aber deßwegen hinzu, damit die Klangſaite zu einer dominante, und die Modulation dadurch deſto nachdrücklicher und empfindbarer werde. Verwechſelt man die Geſtalt der Harmonie in dieſen Sätzen, ſo entſtehen daraus unter andern folgende:

	6	4	6	4			4	6	4	6					
	5	2	5b	2			2	5b	2	5b					
(x)	h	b	a	as		(x)	f	e	es	d					
		6		6			6		6						
		4		4			4	b7	4	b7					
	7	b	b7	b			3		b						
(y)	g	g	f	f		(y)	d	c	c	b					

(x) Will man die Folge dieſer Sätze mit der anticipatione tranſitus, wovon pag. 286. erklären: ſo würde das Grundexempel folgendergeſtalt ausſehen:

87	87b	87b	87b
g	c	f	b

Vor-

Vorbereitung mit der Quinte.

(III.) Wenn der Baß eine Sexte auf- oder Tertz niederwärts gehet, ſo wird die Septime durch die Quinte vorbereitet. z. E.

Diſcant.	$\overline{g}$	$\overline{g}$
	5	7
Baß.	c	a

Verwechſelt man die Geſtalt der Harmonie: ſo entſtehen daraus folgende Sätze:

$\overline{g}$	$\overline{g}$	$\overline{g}$	$\overline{g}$	$\overline{g}$	$\overline{g}$	$\overline{g}$	$\overline{g}$	$\overline{g}$	$\overline{g}$	$\overline{g}$	$\overline{g}$	$\overline{g}$	$\overline{a}$
6		6			6	6	6		6		6	8	
3	7	4	7	5	5	3	5	5	4	6	4	6	
e	a	g	a	c	c	e	c		3	3	3	4	2
								c	e	e	e	g	g
(α)		(β)		(γ)		(δ)		(ε)		(ζ)		(η)	

Erklärung vorhergehender Sätze.

(α) Die Quinte aus der Grundharmonie wird allhier zur Tertz, und bey (β) zur Octave, um die Septime zu vorbereiten.

(γ) Die Quinte bleibt allhier liegen, und bey (δ) wird ſie zur Tertz.

Bey (ε) wird der Quartterzenaccord durch die Quinte, und bey (ζ) durch die Terz vorbereitet.

(η) Der Baß bleibet hier liegen, um die Secunde anzunehmen.

Nachdem wir die zur Vorbereitung einer Diſſonanz bequemen Fortſchreitungen des Grundbaſſes geſehen: ſo wollen wir auch die dazu unbequemen kennen lernen. Dieſe ſind

(I) Wenn der Baß eine Quinte auf- oder eine Quarte abwärts gehet, z. E.

Diſcant.		f
	5	7
Baß.	c	g

Hieraus entſtehen durch die Umkehrung folgende unvorbereiteten Sätze:

		6						6		6					
6		4		4			6	6	4		4	6		6	4
5		3		2	6	7	6	5		3	6	2	4	7	4	2
c	h	c	d	e	f	e	g	e	h	e	d	e	f	g	g	g	f

Da

Da übrigens bey dieſer Fortſchreitung des Grundbaſſes die Quinte des erſten Accordes in einer vollſtändigen Harmonie zu dem andern liegen bleibt, und darinnen die Octave macht, dieſe liegen bleibende Note aber, wodurch gleichſam ein Accord mit dem andern verbunden wird, eben diejenige iſt, gegen welche die neue Note in dem andern Satze diſſoniret, wie aus folgender Vorſtellung zu erſehen:

Diſcant. g $\frac{g}{f}$ Secunde, oder umgekehrte Septime.

8

5 7

Baß. c g

ſo kann man ſagen, daß, wenn die Diſſonanz allhier nicht, nach der gewöhnlichen Art, offenbar und ausdrücklich vorbereitet iſt, ſie es dennoch auf eine verſteckte umgekehrte Art ſey, faſt ſo, wie insgemein der Secundenaccord vorbereitet zu werden pfleget. Herr Heinichen ſiehet ſonſten dieſe Art unvorbereiteter Diſſonanzen, als eine Vorausnahme einer durchgehenden Note, (anticipationem tranſitus) an. Dieſes verdienet erklärt zu werden. Was eine durchgehende Note ſey, iſt pag. 228. geſagt worden, Die bey der Fortſchreitung dieſer Harmonie vorhandene Diſſonanz wird als eine durchgehende Note betrachtet. Wenn nun dieſe durchgehende Note mit der Hauptnote zugleich, oder gar mit Hinweglaſſung der Hauptnote, ſtatt derſelben ſogleich angeſchlagen wird: ſo wird dieſer Handel eine anticipatio tranſitus, oder Vorausnahme einer durchgehenden Note genennet, und hiemit rechtfertigt Herr Heinichen dieſe unvorbereiteten Sätze. Es ſiehet aber vermittelſt dieſer ſogenannten Vorausnahme das vorhergegebene Grundexempel folgendergeſtalt aus:

$\overline{g}$ $\overline{g}$ $\overline{f}$ | oder | $\overline{g}$ $\overline{f}$

c g | | c g

Der andere Accord in dieſer Grundharmonie iſt zwar ein toniſcher Septimenaccord; es kann aber auch ebenfalls ein gemeiner allhier Platz finden, wie an einem andern Orte durch Beyſpiele gezeigt werden wird.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Haude und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Critische Musicus an der Spree.

Sechs und dreißigstes Stück.

BERLIN,

Dienstags, den 4. Novemb. 1749.

Wir haben im letzten Stücke die erste zur Vorbereitung einer Dissonanz unbequeme Fortschreitung des Grundbasses zu erklären angefangen. Hier folgen die andern.

II.) Wenn der Baß eine Terz hinauf- oder eine Sexte herunter geht, zum Exempel.

Discant $\overline{d}$
7
*3
Baß. c e

Hieraus entstehen vermittelst der Umkehrung folgende unbereitete Sätze:

	6*				6*		
6	4	4*	7	6	4	4*	6 6
5	3	2	6 *	6 5	6 3	6 2	4 5
c gis	c h	c d	e e	e gis	e h	e d	g gis

Das Grundexempel dieser Sätze kann theils wie das vorige unter No. 1. pag. 286. durch die liegen bleibende Terz des ersten Accords, gegen welche in dem andern Accorde die Dissonanz entsteht, theils durch die Vor-

ausnahme einer durchgehenden Note erkläret werden. Im ersten Fall siehet das Exempel folgendermassen aus:

Discant.	e	c } Secunde oder umgekehrte Septime.
		d }
Baß	3	8
		7
	c	e

Im andern Fall hat es folgende Gestalt:

e	e	d	oder		e	d
3	8	7				7
c	e			c	e	

Wiewohl wir einen blossen tonischen Septimenaccord zu unserm Exempel genommen: so kann doch auch ebenfals allhier ein gemeiner statt finden, wie weiter unten durch Exempel gezeigt werden wird.

III) Wenn der Baß eine Secunde nieder- oder Septime aufwärts geht, zum Exempel

Discant.		f	ingleichen		a
		7			7
Baß.	a	g		c	h

Aus dem ersten Exempel entstehen folgende Sätze vermittelst der Umkehrung:

	6		6						6						6		
	5		4		4		6		4		4		6		4	6	4
			3		2	6	5	6	3	6	2		4		3	4	2
a	h	a	d	a	f	c	h	c	d	c	f		e		d	e	f

In beyden Exempeln findet sich ausser der Hauptdissonanz, welche die Septime ist, noch eine unvorbereitete Nebendissonanz, nemlich im ersten eine falsche Quinte oder übermäßige Quarte zwischen der Terz und Septime, im andern eine falsche Quinte gegen den Baß, worauf man aber nicht sehen darf. Diese unvorbereitete Hauptdissonanz entstehet, nach meiner Meinung, aus einer vorbeygelassenen Fortschreitung, da der Baß nemlich nach

nach dem erſten Accorde zum voraus eine Quarte auf- oder Quinte niederwärts gehen ſollte, in welchem Fall die Septime durch die Tertz gehörig vorbereitet ſeyn wird, wie man aus folgender Vorſtellung ſehen kann.

erſtes Exempel.

3c	c	h	
	3f	7f	
Baß a	d	g	

anderes Exempel.

3e	7e	d	
	3a	7a	
c	f	h	

Doch kann die unvorbereitete Hauptdiſſonanz im lezten Exempel gleichfals als eine Vorausnahme einer durchgehenden Note erkläret werden. Man ſetzet nemlich voraus, daß dem einen halben Ton unter ſich gehenden Baſſe der falſche Quintenaccord zukomme, worinnen hernach die Sexte im falſchen Tactheile in eine Septime verwandelt wird. Folgende Vorſtellung wird es deutlich machen:

Diſcant.	6	g 7	a
	5	f	
Baß.	c	h	

An ſtatt dieſe Sexte nun hören zu laſſen, ſchläget man ſo gleich den Septimenaccord an.

IV.) Wenn der Baß auf ebenderſelben Stuffe beſtehen bleibt, z. E.

Diſcant.	7h			7 h	
			oder		
Baß	c	c		c	cis

Hier findet wiederum die Vorausnahme einer durchgehenden Note ſtatt, da alsdenn das Exempel folgendergeſtalt ausſieht:

	c h			c h	
	8 7		ingleichen	8 7	
c	c			c	cis

Erſte Anmerkung. Durch die Verwechſelung und den Sprung der Stimmen in ſchwächern Harmonien geſchichts, daß oft eine Diſſonanz unvorbereitet erſcheinet, die doch gleichwohl, wenn man die Grundharmonie unterſuchet, und iede Stimme an ihren gehörigen Ort ſetzet, würcklich vorbereitet iſt, z. E.

Diſcant. c e d g a c h d cis

Baß. c f g e f d g e a

Hier ſcheints, als wären die Septimen e c und d nicht vorbereitet. Aus folgender Vorſtellung aber wird man ſehen, daß ſie es würcklich ſind:

3 e 7 e	5 c 7 c	5 d 7 d
c	a	h
c f	f d	g e

Dieſer Sprung auf eine Diſſonanz bey Verwechſelung der Stimmen wurde in vorigen Zeiten als ein grobes Verſehen von den Lehrern der Muſick geahndet. Heutiges Tages übet man ſelbigen in allen Arten der muſicaliſchen Schreibart aus. Iſt dieſer Sprung der ſich verwechſelnden Stimmen bey ſolchen Diſſonanzen erlaubet, die, ihrer Harmonie nach, vorbereitet werden müſſen: ſo findet ſelbiger um ſo vielmehr bey den toniſchen Diſſonanzen ſtatt, die nicht einmal einer Vorbereitung nöthig haben, z. E.

Diskant. c f e b a c h d cis c h b a

Baß. c h c e f fis g gis a d g c f

Zweite Anmerkung. Ein gewiſſer Fall, wo eine Diſſonanz durch eine andere, und zwar durch eine falſche Quinte vorbereitet wird, iſt nicht aus der Acht zu laſſen. Es geſchicht dieſes, wenn man auf der ſiebenten Seite eines Durtons die Septime greift, und der Baß hernach eine Terz herunter, oder Sexte aufwärts gehet, z. E.

7
5 7
h g

Hiervon entſtehen vermittelſt der Umkehrung unter andern folgende Sätze.

			6			6				6	6	6	6				
6	7	4	7	4	6	4	6	4	6	6	4	4	4	4			
5		3		2	5	3	5	2	5	5	3	2	3	3	7	2	7
h	h	h	d	h	f	d	d	d	f	d	h	f	f	d	f	g	a	g

Fol-

Folgende Exempel, womit der Herr von Broßard die Vorbereitung einer Dissonanz durch die andere in dem Exempel der Undecime durch die falsche Quinte darthun will,

	8c	7c	5c	4c	h	oder	8d	7d	5c	4c	h
Baß.	c	d	fis	g	g		d	e	fis	g	g

gehören im geringsten nicht hieher, indem hieselbst, in Ansehung der Grundharmonie, nicht zwey unterschiedne falsche Accorde, sondern bloß ein und ebenderselbe Septimenaccord vorhanden ist, wie man durch Hinzufügung des Grundbasses sehen kann, z. E.

Oberstimme.	c	c	c	c	h		d	d	c	c	h
	6										
Baß.	c	d	fis	g	g		d	e	fis	g	g
Grundbaß.	a	d	d	d	g		d	e	d	d	g

Es zeigen diese Exempel nichts weiter, als daß man zu einer vorbereiteten und liegen bleibenden Dissonanz die Gestalt der Harmonie verändern, und der Baß allerhand in dieser Harmonie begriffenen Intervallen durchlauffen kann. Ich habe diese Anmerckung wider Broßarden aus dem Herrn Rameau entlehnet, setze aber gegentheils der Meinung dieses leztern, der durchaus von keiner Vorbereitung einer Dissonanz durch die andere wissen will, das oben von mir angeführte Exempel wiederum entgegen.

Dritte Anmerkung. Was wir in den vorhergehenden Regeln von den Nebendissonanzen in den eigentlichen Septimenaccorden gesagt, gilt auch von denen in den uneigentlichen Septimenaccorden, da nemlich, wenn die Hauptdissonanz vorbereitet ist, man auf die Nebendissonanz keine Acht haben darf, und wenn jene unvorbereitet zum Vorschein kömmt, es diese noch weniger seyn darf. Wir wollen hier allerhand Exempel beyfügen:

Vom ersten uneigentlichen Septimenaccord.

*) Wenn der Baß eine Secunde steigt.

8a	7a	Durch die Octave vorbereitete Septime.
	5f	unvorbereitete falsche Quinte.
Baß.	a	h

a) Wenn der Baß eine Quarte steigt.

3 a 7 a Durch die Terz vorbereitete Septime.
8 f 5 f] durch die Octave vorbereitete falsche Quinte.
Baß. f h]

b) Wenn der Baß eine Tertz unter sich geht.

5 a 7 a Durch die Quinte vorbereitete Septime.
3 f 5 f] durch die Terz vorbereitete falsche Quinte.
Baß. d h]

c) Wenn der Baß eine Secunde unter sich geht.

5 g 7 a unvorbereitete Septime.
5 f] unvorbereitete falsche Quinte.
c h]

Dieses Exempel ist bereits kurz vorher pag. 288. erkläret worden.

Vom andern uneigentlichen Septimenaccord.

Da dieser Accord insgemein die Stelle eines tonischen Septimenaccords vertritt: so machet er sich auch seiner Rechte theilhaftig, und brauchet nicht allezeit vorbereitet zu werden.

(a) Exempel, wo dieser Septimenaccord vorbereitet ist.

e dis
c h Durch die Octave vorbereitete Septime.
8a 7a
f) unvorbereitete falsche Quinte.
Baß. a h)

e dis
c h Durch die Terz vorbereitete Septime.
3a 7a
8 f 5 f) durch die Octave vorbereitete falsche Quinte.
Baß. f h)

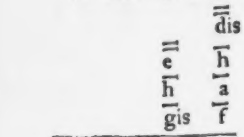
Aus dem lezten Exempel entstehen vermittelst der Umkehrung folgende Sätze:

6*		6		6				6									
4	7	4*	5	5		6	7	6	4*		6						
2		2		3		5	*3	5	2		4	7				6	
7 3											3	3*		2		5	
f f	f	a	f	dis		a	h	a	a		c	h		e		dis	

Hier kann die Septime weg bleiben.

(a) Exempel

(a) Exempel, wo dieser Septimenaccord nicht vorbereitet ist.

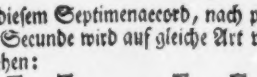


		$\overline{\overline{\text{dis}}}$
	$\overline{\overline{\text{e}}}$	$\overline{\text{h}}$
	$\overline{\text{h}}$	$\overline{\text{a}}$
	$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\text{f}}$
Grundbaß.	e	h

Hieraus entstehen unter andern folgende Sätze:

		6*		6		6	6	6	
		4		4*		5	3	4*	
	*	3	*	2	*		6	2	
	e	f	e	a	e	dis	gis	a	

Mit dem aus diesem Septimenaccord, nach pag. 188. entstehenden Satz der übermäßigen Secunde wird auf gleiche Art verfahren, wie aus folgenden Exempeln zu sehen:



$\overline{\overline{\text{e}}}$	$\overline{\overline{\text{dis}}}$		$\overline{\overline{\text{e}}}$	$\overline{\overline{\text{dis}}}$
$\overline{\overline{\text{c}}}$	$\overline{\overline{\text{c}}}$		$\overline{\overline{\text{c}}}$	$\overline{\overline{\text{c}}}$
$\overline{\text{a}}$	$\overline{\text{a}}$	oder	$\overline{\text{a}}$	$\overline{\text{a}}$
	$\overline{\text{f}}$		$\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{f}}$
a	c		f	c

Hieraus entstehen unter andern:

	6		6*				6	
	4	6	5	6	7		4*	
6	2*	4	3	4	5		3	
c	c	e	f	e	dis	a	a	

Man mercke auch folgende Exempel:

				6	6					7		6			
		6	6*	4	4*					5	6	4*			
7	7	5	5	3	3	2	2*		*	3	3	3			
d	dis	f	f	a	a	c	c		e	dis	gis	a			u. s. w.

Vom dritten uneigentlichen Septimenaccord.

Dieser Satz ist nichts anders als ein unvollständiger übermäßiger Quin-

Quintenaccord. Die Nebendiſſonanz darinnen rühret von der tonbezeichnenden her, und hat alſo die Art einer auſſerordentlichen Diſſonanz an ſich. Die Hauptdiſſonanz kann mit der Octave, Quinte oder Terz in einer Grundfortſchreitung, vorbereitet werden.

Mit der Octave.

8h	7h
a	gis
f	e
d	c
H	c

Mit der Quinte.

5h	7h
gis	gis
e	e
e	c

Mit der Terz.

3h	7h
gis	gis
f	e
d	c
gis	c

Einige hieraus entſtehende Sätze.

6	6		6	6	6*	6*		6				6		
4	5	7	5	6	4	4	4		5	4*	7	6*	7	
3	*	*	*	5	3	3	2	2*	*	3	5*	5	5*	
f	e	e	e	gis	gis	h	h	f	e	d	c	h	c	

Von den übrigen Accorden, deren Gebrauch nur in dem enharmoniſchen Geſchlecht ſtatt findet, werden wir nicht eher, als in der Lehre hievon, reden.

Vierte Anmerkung. Wir wiſſen aus dem vorhergehenden, daß der toniſche Septimenaccord nicht braucht vorbereitet zu werden. Gleiche Freyheit hat der Accord der übermäßigen Secunde mit den von ihm herſtammenden Sätzen, woferne die Fortſchreitung des Baſſes nicht alſo beſchaffen iſt, daß derſelbe vorbereitet werden kann.

Exempel, wo der übermäßige Secundenaccord vorbereitet iſt.

	3d	7d
	7	3
Baß.	h	e

Grundaccord der Septime.

	6d	
	3d	4
	7	2*
Baß.	h	f

Accord der übermäßigen Secunde.

Hieraus entſtehende Sätze.

		6*		4*			6		6	6*	6	4*	6		6		6		6			
7	7	7	5	7	3		5	2*		5	5	3	3	2*	4	7	4	6*	4	4*	2	7
h	gis	h	h	h	d		d	f	d	gis	d	h	d	d	f	f	gis	f	h	f	d	a	gis

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Hande und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritische Musicus an der Spree.

Sieben und dreißigstes Stück.

BERLIN,

Dienstags, den 11. Novemb. 1749.

Fast überall herrschet das Vorurtheil, daß ein guter Clavierspieler zu gleicher Zeit ein guter Organist, und umgekehrt, ein guter Organist allezeit ein guter Clavierspieler ist. Es mangelt uns nicht an Beyspielen wo sich beydes beysammen findet. Wir dürfen sie nicht ausserhalb Berlin suchen. Wer kennet hier nicht den preißwürdigen Hein; den vortreflichen Lehmann, unsern berlinischen Muffat; den geschickten Schale, den zierlichen Straube, Männer, die im Tempel so sehr das Herz zu rühren, als auf dem Claviere das Ohr zu entzücken wissen? Anderer für itzo zu geschweigen. Aber es ist doch, überhaupt zu reden, sehr selten, daß ebendieselbe Person beyde Talente in einem gewissen Grade der Vollkommenheit vereinet. Die Hand, die sich mit dem grösten Beyfall in der Kirche hören läßt, wird in einem Kammerconcert gar oft zu den mittelmäßigsten gezehlet, und wiederum diejenige, die hieselbst den Preiß erzielte, auf der Orgel wohl gar lächerlich werden.

Es ließ sich vor ungefähr fünf Jahren ein auf dem Flügel in Ausführung fremder Stücke gar geschickter Clavizinist aus Neapolis, den ein Prinz eines ausländischen Staats mit sich nach Paris genommen hat

te, mit nicht geringer Bewunderung auf dem Flügel hören. Die fertigsten Spieler stuzten, und da die pariſiſchen Tonkünſtler von der Eiferſucht über das Verdienſt eines andern, wenn es auch ein fremder iſt, ſo weit entfernet ſind, daß ſie ihn vielmehr in den anſehnlichſten muſicaliſchen Zuſammenkünften bekannt zu machen ſuchen: ſo waren ſie die erſten, die ihm durchgehends Recht wiederfahren lieſſen, und ihn bis in den Himmel erhoben. Der Signor N. ließ ſich, nach der Gewohnheit ſeines Landes, endlich gefallen, von dieſem und jenem groſſen Muſikverſtändigen zu Paris hin und wieder etwas unglimpflich zu ſprechen. Er verliebte ſich in ſich ſelbſt, und da er ſich einbildete, der erſte auf dem Flügel zu ſeyn, ſo wollte er auch den Preiß auf der Orgel den Pariſern ſtreitig machen. Man dämpfte zwar ſogleich ſeinen Stolz, da man ihn nur eine kleine franzöſiſche Sarabande aus dem Couperin zu ſpielen erſuchte, die der groſſe Treffer, deſſen Fertigkeit in den geſchwindeſten Stücken zu bewundern war, und der ſo univerſal ſeyn wollte, nicht einmahl glücklich herauszubringen im Stande war. Nichts deſtoweniger wollte man auch ſeine Kräfte auf der Orgel ſehen, ohngeachtet man ſchon vorher wuſte, daß, wie die Orgeln der Welſchen die ſchlechteſten und unvollſtändigſten von der Welt ſind, ſo auch ihre itzigen Spieler darauf gar ſchwache Creaturen zu ſeyn pflegen. Der Tag wurde feſtgeſtellet, wo dieſer welſche Goliath den Pariſern Hohn ſprechen ſollte. Es iſt eben in dieſer Stadt nichts neues, daß ſich Ausländer auf der Orgel hören laſſen. Es geſchieht alle Woche. Die daſigen Organiſten haben die Gewohnheit, daß, ſobald ſie einen fremden Kunſtverwandten erblicken, ſie ihm auf die verbindlichſte Art ihr Sciffbret anbieten. Deſſen ungeachtet machte die Neubegierde bey dieſem ungewöhnlichen Phänomenon über dem muſicaliſchen Horizont den ganzen Tempel voll. Tonkünſtler, Kenner, und Liebhaber erſchienen, um ſo viele Zeugen von dieſer groſſen Handlung abzugeben. Endlich brach mein Italiäner los, und zwar wie? Mit Erfindungen aus eignem Kopfe? mit einem harmoniſchen Vorſpiele? mit einer prächtigen Fuge? mit einem wohlausgearbeiteten Trio? Nein, ſo weit erſtreckte ſich nicht der welſche Witz. Nachdem er alle Regiſter der ganzen Orgel ohne Unterſchied zuſammen gezogen, und alle Claviere gekoppelt hatte: ſo hackte er mit etlichen über die Hand geſetzten hottentottiſchen Claviersuiten des madrittiſchen Scarlatti ohne alle Barmhertzigkeit darauf los. So artig wuſte ſich der gute Menſch um ſeine Ehre zu ſpielen.

Kurz, das Verdienst ist meistentheils getheilt, und ist derjenige Tonkünstler zu rühmen, der seine Sphäre kennt, und sich darinnen hervorzuthun weiß. Der Geschmack der Orgel ist gänzlich von dem Geschmack auf dem Flügel unterschieden. Eine Person, die den Ruhm haben will, daß sie artig auf dem Claviere spielet, hat nichts weiter, als einer guten Hand, vonnöthen, eine Gabe, die man von Natur haben muß, und die man durch Uebung zur Vollkommenheit bringet. Auf dem Claviere über man die Fantasien anderer Componisten aus; auf der Orgel fantasiret man aus dem Kopfe. Man verlanget also zu dieser einen in allen Regeln der Setzkunst durchaus geübten Mann, der mit guten Fingern, einer reichen Erfindungskraft und einem lebhaften Witz die Kunst verbindet, einen gewissen Hauptsatz, in was für einem Ton und einer Tonart es sey, auf unterschiedne Art aus dem Stegereiff glücklich durchzuarbeiten. Man siehet wohl, daß ich von einem geschickten Organisten rede, ein Beywort, welches man denjenigen nicht ertheilet, die zu den Orgelstücken anderer Componisten ihre Zuflucht nehmen müssen, und die, wo sie uns nicht heute wiederum ebendasjenige sagen, was sie uns vor acht Tagen mit ungeschickten Fäustlen vorgeleyert, doch alle Vierteljahre mit ihrem Kram zu Ende kommen, und alsdenn ihren Jahrgang wiederhohlen. Von denjenigen Stümpern will ich nicht einmahl sprechen, die mit Menuetten, pohlnischen Tänzen, Murkieen, Hanacken, und wenns noch recht fein heraus kommen soll, mit theatralischen Arien die Orgel entweihen. Diese elenden Leute verdienen den Namen eines Organisten nicht, da man dergleichen Ausschweiffungen nicht einmahl einem Anfänger von drey Monaten verzeihen würde, indem doch noch gedruckte und im Geschmack der Orgel gesetzte Stücke vorhanden sind, womit man die Hände junger Leute ins Geschicke bringen kann.

Wir wollen hier den weitläuftigen Umfang derjenigen Wissenschaft, die zu einem vollkommnen Organisten erfodert wird, nicht untersuchen Es hat es, ausser dem Herrn Mattheson, der Herr Scheibe so ausführlich gethan, daß keinem etwas davon zusagen übrig bleibt. Wir sind willens, den Anfängern des Orgelspielens einen kurzen Unterricht von den vielerley Arten der Spiele zu geben, womit man sich im Tempel, aus freyem Geiste, ohne Absicht auf einen Choral, hören lassen kann. Wir wollen zu gleicher Zeit die gute Art, die Register zu verbinden, dabey zeigen.

Daß man in Kirchen, die der römischen Religion zugethan sind, mehr Gelegenheit hat, diese vielfache Veränderungen anzuwenden, als bey den Protestanten, lehret die Erfahrung. Bey diesen ist der Organist verbunden, den Choral beständig zu begleiten, und die wenige Zeit, die ihm zum Vorspiel auf einen Choral gegeben wird, erlaubet ihm nichts mehr, als die Melodie desselben mit einigen Gegensätzen nach wenigen vorhergegangenen Griffen, kurz durchzuführen. Bey den Catholischen wird wechselsweise gespielet und gesungen, und ist der Organist nur bey ieder Hauptveränderung des Kirchentones den ersten Versickel des Gesanges, iedoch nur kurzweg, auf dem Pedale und einer harmonischen Begleitung desselbigen auf dem Claviere, zu spielen verbunden. Bey dieser Abwechselung hat er Gelegenheit, alle mögliche Veränderungen der Spiele zu zeigen, und da man bey Catholischen nebst der Pracht des Gottesdienstes auch auf die Länge desselben siehet, so ist er nirgends dem Zwange der Kürze unterworfen. Unterdessen hat der Organist sowohl bey den Protestanten, als Catholischen, die Freyheit, zum Anfange und Ausgange sich besonders zu zeigen. Die Zuhörer alsdenn mit einer bloßen Fuge eine Stunde lang zu unterhalten, scheinet wohl demjenigen Vergnügen, welches das Gehör auch in der Kirche zu fodern berechtigt ist, zuwieder zu seyn. Es sind ja mehrere Arten von Spielen möglich, womit man, besonders zum Ausgange, wo die Zeit zu spielen willkührlich ist, ein der heiligen Musik geneigtes Hertz zur Freude ermuntern kann.

Alles, was man auf der Orgel spielet, ist entweder eine bloße vollständige Harmonie, oder es sind melodische Sätze. Hierinnen ist entweder nur eine Hauptstimme vorhanden, oder es arbeiten unterschiedne Stimmen gegeneinander. Ist nur eine Hauptstimme vorhanden, so nennet man das Spiel ein Solo. Dieses Solo kann im Basse, Tenor, Alt oder Discant statt finden, nach Beschaffenheit der dazu gezognen Register. Arbeiten die Stimmen gegen einander, so ist das Spiel entweder ein Duo, ein Trio, ein Quartuor, ein Quinque, oder endlich eine Fuge. Die Orgel, worauf wir bey Erklärung dieser Spiele unser Augenmerck richten werden, ist ein mittelmäßiges sechzehnfüßiges Werck mit drey Clavieren für die Hand und einem Pedale, und muß selbiges aus folgenden nothwendigen Registern bestehen:

Im

(a) Im Wercke, oder auf dem zweyten Claviere (1) Principal (fr. Montre oder Preltan.) 16. Fuß. (2) anderer 8. Fuß. (3) anderer 4 Fuß. (4) Gedackt (fr. Bourdon) 8. Fuß. (5) Gedackt 4. Fuß. (6) Octave 2. Fuß. (fr. Doublette.) (7) Terz (fr. Tierce) Terz höher als Gedackt 4. Fuß. (8) Nasath (fr. Nazard) Quinte höher als Gedackt 4. Fuß. (9) Waldflöte, (Quart de Nazard) 2. Fuß. (10) Querflöte. 8. Fuß (fänget insgemein vom kleinen g an.) (10) Mixture (zehnfach) fr. Fourniture & Cymbale. (12) Cornet (groſſer) Art einer fünffachen Mixtur, mit dem Unterſchied, daß er nur insgemein vom kleinem g anfänget, und die Töne, ohne Wiederhohlung der Octaven, hintereinander fortgehen. (13) Trompette 8. Fuß (14) Clairon oder kleine Trompete 4. Fuß. (15) Cromhorn. Der Menſchenſtimme, eines alten poßirlichen Bocksregiſters, iſt man bey dem heutigen Spielen gar gern entübrigt.

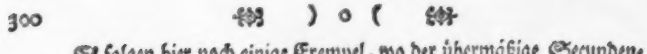
(b) Im Rückpoſitiv (zum erſten Claviere) (1) Principal 8 Fuß. (2) andrer 4 Fuß. (3) Gedackt 4 Fuß. (4) Querflöte 8 Fuß. (5) Terz. (6) Naſat. (7) Mixtur (ſiebenfach) (8) Octave 2 Fuß. (9) Spitzflöte (fr. Larigot) 1 Fuß (10) Cromhorn 11) Clairon.

(c) In der Bruſt (zum dritten Claviere) (1) kleiner Cornet. (2) Solo Trompete (trompette de recit) fänget bey dem kleinen g an.

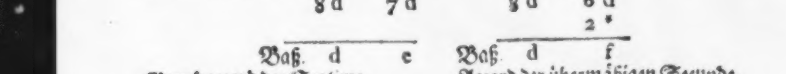
(d) Im Pedale. (1) Poſaune 16 Fuß. (2) Trompete 8 Fuß. (3) Clairon (4) Gedackt 16. Fuß. (5) Flöte 8 Fuß. (6) andere 4 Fuß.

Künftig weiter.

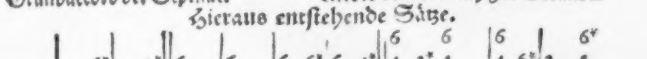
Es folgen hier noch einige Exempel, wo der übermäßige Secundenaccord vorbereitet iſt.



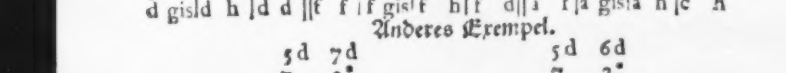
Hieraus entſtehende Sätze.



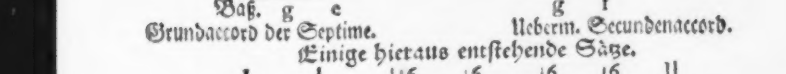
Anderes Exempel.



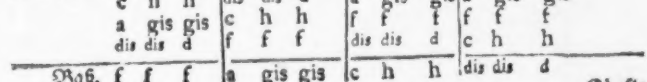
Einige hieraus entſtehende Sätze.



Unvorbereitete Exempel.



Dieſer Accord der übermäßigen Secunde mit den von ihm abſtammenden Sätzen wird öfters durch ein aus der Harmonie desjenigen übermäßigen Secundenaccordes entlehntes Intervall, der aus dem zweyten uneigentlichen Septimenaccord entſpringet, aufgehalten, wie folgende Exempel zeigen:



Fünfte

Fünfte An-merckung.

Wir wollen nunmehr die Vorbereitung der untergeſchobenen Accorde erklären.

(A) Von der Vorbereitung des Nonenaccordes.

Die None wird durch die Quinte und Terz vorbereitet, durch die Terz, wenn der Baß eine Secunde ſteiget; durch die Quinte, wenn derſelbe eine Quarte ſteiget. Soll die Septime darinnen ſtatt finden: ſo muß ſelbige nach Anleitung der von der Septime gegebenen Regeln, vorherliegen.

Exempel,

wo die None vorbereitet iſt

durch die Terz,

	3 g	9 g
	8 e	7 e
Baß	e	f
Grundbaß.	3	7
	e	a

durch die Quinte.

	5 g	9 g
	3 e	7 e
Baß	c	f
Grundbaß.	5	7
	c	a

Auf die Nebendiſſonanz brauchet man keine Acht zu haben, wenn die None und Septime vorbereitet iſt, und die Fortſchreitung des Baſſes verhindert, dieſe Nebendiſſonanz zu vorbereiten, z. E.

		d				g	
	e	c	9		a	f	9
	c	a	7		f	d	7
	a	f	5		d	h	
Baß.	a	h		Baß.	d	e	
Grund-		7				7	
baß.	a	d		Grundbaß	d	g	

unvorbereitete falſche Quinte.

Der von einem toniſchen, ingleichen dem verminderten Septimenaccord entſtehende Satz der None kann bey vorherliegendem Baſſe ausgeübet werden, z. E.

			g	3		e	d	7			d	7		
		g	f	9		h	h	5		c	h	5		
		e	d	7		gis	gis	3*		a	gis	3*		
	c oder	h	h	5		e	f	9		e	f	9		
		e	e			e	e			e	o			

Der

Der übermäßige Quintenaccord, es ſey die Terz oder Quarte darinnen, kann auf folgende Arten ausgeübet werden:

d	d		e	d		e	d
h	h		c	h		c	h
a	gis		a	gis		a	gis
f	e oder f		e	e		f	f
h	c		c	c		c	e

ingleichen.

	d		d	d	
d	h		h	h	
h	gis		g	gis	
g	e		f	f	
oder	g	c		g	c
	h	e		h	c

ingleichen.

dis	d	
h	h	
a	gis	
fis	e	
h	c	

ingleichen.

		d
d		h
a		gis
f		e
f		c

Man kann von einem diſſonirenden Accord, der der Grundharmonie nach mit der None verwandt iſt, auf den Nonenaccord gehen, in welchem Fall die None zum voraus bereitet iſt, woraus aber ſo wenig folget, daß die Diſſonanz der None durch eine andere Diſſonanz vorbereitet ſey, als bey den pag. 291. angeführten Exempeln.

					6										
	6	9			4	9			4	9				9	
	5	7			3	7			a	7			7	7	
Baß.	h	e			d	e			f	e			g	e	
Grund-	7	7			7	7			7	7			7	7	
baß.	g	g			g	g			g	g			g	g	

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzt, und ſind in der Haude und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritiſche Muſicus an der Spree.

Acht und dreißigſtes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 18. Novemb. 1749.

Ich nenne die Ausführung einer bloſſen vollſtändigen Harmonie, worinnen die Conſonanzen und Diſſonanzen vermittelſt gehöriger Bindungen, ohne Abſicht auf die ſtrenge Nachahmung, willkührlich in einander geflochten werden, ein Vorſpiel, (fr. prelude, oder in Anſehung der Orgel, pleinjeu.) Der Organiſt kann darinnen durch künſtliche Ausweichungen, unerwartete Auflöſungen und dergleichen ſeine Einſicht in die Harmonie an den Tag legen. In Anſehung der Stimmen iſt man hier an keine gewiſſe Zahl gebunden, indem ſelbige bald fünf- bald ſechs- bald ſiebenſtimmig ſeyn können. Daß die Stimme des Pedals von denen in der lincken Hand ſowohl im Vorſpiele, als allen übrigen Arten der Spiele unterſchieden ſeyn müſſe, iſt eine Anmerkung für die, die ſo oft dawider verſtoſſen. Es kann dieſes Vorſpiel auf eine zweychörige Art geſpielet werden, da man nemlich mit dem Werke und dem Rückpoſitiv geſprächweiſe abwechſelt. Mit dem Pedale kann man auch etliche Tacte ſpäter eintreten. Mann kann auch mitten im Spiele ſelbigen öfters aufheben, und hernach wieder unvermuthet damit anfangen. Wer die Geſchicklichkeit hat, kann zwey Partien im Pedale führen. Uebrigens muß ein Vorſpiel langſam und ernſthaft ausgeführet werden. Die Regiſter, deren man ſich hiezu bedienet, ſind im Werecke: Principal 16. Principal 8. Principal 4.

Gedackt 8. Gedackt 4. Octave und Mixtur. Im Rückpositiv: Principal 8. Principal 4. Gedackt 4. Octave 2. und Mixtur. Im Pedale: Posaune, Trompete und Clairon. Die Claviere werden gekoppelt.

Nachdem man durch dieses Vorspiel Kopf und Finger in Bewegung gebracht: so kann man sich mit einer Fuge hören lassen. Selbige muß zum wenigsten vierstimmig seyn, wenn sie diesen Namen führen soll. Zwey oder dreystimmige Sachen können gar wohl auf Fugenart ausgearbeitet werden. Daß aber dergleichen Stücke den eigentlichen Namen Fuge nicht führen können, ist leicht aus der Repercußion, oder dem Widerschall, der sich auf die vier gewöhnlichen Stimmen, den Baß, Tenor, Alt und Discant gründet, zu erweisen. Die Orgelfuge ist nebstdem von der auf dem Flügel wohl zu unterscheiden. Die Schwärmer und gebrochnen krausen Noten schicken sich weder in den Hauptsatz einer Orgelfuge, noch in die Zwischensätze. Der Hauptsatz muß melodisch, und dabey einer nachdrücklichen Harmonie fähig seyn. Man hebet, nach der neuen Art, so gleich die Fuge ohne alle vorhergegangene Griffe an, und wird selbige einzig und allein auf einem Claviere, ohne Abwechselung mit den andern, gespielet. Nur der Pedal findet dabey statt. Die Register, deren man sich bedienen muß, sind im Wercke: Principal 8. und 4. Fuß. Trompete. Clairon. Cromhorn. Grosser Cornet. Terz. Nazard und Waldflöte. Man ziehet hiezu, mit Koppelung des Claviers, im Rückpositive: Principal 8. und 4. Cromhorn, Clairon, Terz und Nazard. Im Pedale: Posaune, Trompete und Clairon.

Das Duo kann, in Absicht auf die Bewegung, ein Adagio, Andante, Allegro oder Presto, und in Absicht auf die Zusammensetzung, Fugen- oder Arienmäßig ausgearbeitet seyn. Insgemein ziehet man darinnen das lebhafte vor, und erwehlet einen der Nachahmung fähigen Hauptsatz, da denn der Baß und der Discant, oder zwey Oberstimmen, oder zwey Bässe gegen einander streiten können, nach Beschaffenheit der Register, die man dazu ziehen will, Wir wollen unterschiedne Arten der Verbindungen dazu entwerfen:

Erste Art. Rechte Hand. Kleiner Cornet im Brustwerck.
Lincke Hand. Cromhorn und Principal 4. Fuß im Positiv.

Zweyte Art. R. H. kleiner Cornet. L. H. Principal 8. und 4. Terz und Nasat im Positiv.

Dritte

Dritte Art. R. H. Principal 8. und 4. Terz und Naſat im Poſitiv. L. H. Principal 16. Gedackt 8. und 4 Terz und Naſat im Wercke.

Vierte Art. R. H. Cromhorn und Preſtan 4. im Poſitiv. L. H. Clairon, Principal 16. und 4. Gedackt 8. im Wercke.

Fünfte Art. (Baßduo) R. H. Cromhorn, Clairon und Principal 4. im Poſitiv. L. H. Trompete 8. und Principal 4. im Wercke.

Sechſte Art. (Flötenduo) R. H. Flöte 8. Gedackt 4. im Poſitiv. L. H. Gedackt 8. und 4. Querflöte 8. im Wercke.

Siebente Art. R. H. Querflöte 8. Gedackt 4. Octave 2. Spitzflöte 1. im Poſitiv. L. H. Principal 16. Gedackt 8. und 4. Waldflöte im Wercke.

Achte Art. R. H. Solo Trompete in der Bruſt. L. H. Cromhorn, Principal 8. und 4.

Das Trio kann mit den beyden Händen allein, oder mit den beyden Händen und dem Pedale geſpielet werden. Im erſten Fall nimmt die rechte Hand zwey Partien und die lincke Hand die dritte. Man bedienet ſich alsdenn der zum Duo entworfnen Regiſter. Im andern Fall kann man folgende dazu ziehen:

Erſte Art. R. H. im Poſitiv. Gedackt 8. Principal 4. Terz und Naſat. L. H. im Bruſtwercke kleiner Cornet. Pedal. Flöte 8. und 4.

Zweyte Art. R. H. kleiner Cornet. L. H. im Poſitiv Cromhorn und Principal 4. Pedal wie zuvor.

Dritte Art. R. H. Cornet im Bruſtwercke. L. H. Trompete 8. im Wercke, Im Pedale Gedackt 16. Flöte 8. und 4.

Vierte Art. R. H. Cromhorn und Principal 4. im Wercke. L. H. Clairon, Principal 8. und Gedackt 4. im Poſitive. Im Pedal wie zuvor.

Fünfte Art. R. H. Flöte 8. Gedackt 8 und 4. im Wercke. L. H. Cromhorn und Principal 4. in Poſitiv. im Pedale Flöte 8. und 4.

Sechſte Art. R. H. Flöte 8. Gedackt 4. im Poſitiv. L. H. Flöte. Gedackt 8. und 4. im Wercke. Im Pedale wie zuvor.

Siebente R. H. Solo Trompete im Bruſtwerck. L. H. Cromhorn. Pe Arr. dal wie zuvor.

Das Quartuor kann ohne oder auf Fugenart ausgearbeitet werden. Im lezten Fall iſt es doch noch darinnen von der Fuge unterſchieden, daß die Nachahmung im Quattuor freyer, und an die Regeln des Wiederſchalls nicht ſo ſtrenge gebunden iſt. Man ſiehet auch im Quattuor mehr auf den Geſang, und können bey Gelegenheit allerhand Paſſagen darinnen ſtatt finden, da die Fuge ein bloſſes Gewebe von Harmonie iſt. Die Bewegung des Quattuors kann lebhaft oder langſam ſeyn, wiewohl man ins gemein mehr aufs leztere, und zugleich auf etwas zärtliches darinnen hält. Man kann ſelbiges mit den beyden Händen allein, oder den Händen und Füſſen zugleich ſpielen. Im erſten Fall bedienet man ſich der Duoregiſter, und vertheilet die vier Stimmen unter die beyden Hände. Im andern Fall bedienet man ſich der Trioregiſter, und ſpielet zwey Partien mit der rechten, eine mit der lincken Hand, und die vierte mit dem Pedale.

Das Quinque wird wie das Quattuor gehandhabet, nur daß allezeit der Pedal und zwey Claviere für die Hand dazu genommen werden, woſelbſt alsdenn die linke Hand eine Stimme mehr bekömmt.

Alle Solos fänget man insgemein mit einem kleinen Ritornell oder Vorſpiele auf demjenigen Claviere, wo die Begleitung geſchiehet, an.

Unter den Tenor- und Alt Solos iſt das mit dem Cromhorn (fr. cromhorne en taille) und das mit der Spitzflöte oder dem Siflet (fr. tierce en taille) das vornehmſte.

Das Tenorſolo auf dem Cromhorn wird mit einer pathetiſchen Zärtlichkeit ausgeführet. Es ſchicket ſich wohl zur Communion. Die ſingende oder Soloſtimme wird insgemein mit der lincken Hand geſpielet, wiewohl man auch die rechte dazu gebrauchen kann. Oefters läſſet man zwey Melodien mit eben der Hand auf dem Cromhorn gegen einander concertiren, woraus denn eine zweyfache Singeſtimme (cromhorne en duoble taille) entſteht. Die Begleitung iſt mehrentheils gebunden, und muß ſelbige binnen dem Umfange des niedrigen Discants genommen werden. Die Ziehung der Regiſter iſt folgende:

Zur Begleitung. Gedackt 8. und Principal 4. Fuß im Wercke. (Man kann nach Beſchaffenheit der Umſtände den Principal weglaſſen.)

Zum

Zum Solo. Cromhorn und Principal 4. im Positiv. Im Pedale Flöte 8. und 4.

Das Solo auf der Spitzflöte wird insgemein langsam angefangen, und hernach allmahlich geschwinder fortgesetzet. Es finden alsdenn die gröſten Läuffe, und allerhand gebrochne krause Sätze darinnen statt. Die Regiſter ſind

Zur Begleitung. Gedackt 8 und Principal 4. im Wercke.

Zum Solo. im Positiv. Principal 8. und 4. Gedackt 8. Terz. Octave 2. Naſat. Spitzflöte.

Im Pedale. Gedackt 16. Flöte 8. und 4.

Unter den Baſſolos ſind die vornehmſten das auf der Trompete (Baſſe de Trompette,) das auf dem Cromhorn (Baſſe de Cromorne) und das auf dem Clairon (Baſſe de Clairon.)

Zum Erſten ziehet man folgende Regiſter: zur Begleitung mit der rechten Hand in Poſitiv: Gedackt 8. und Spitzflöte. Zum Solo im Wercke: Trompete, Clairon, Cromhorn und groſſer Cornet.

Zum andern ziehet man folgende Regiſter: Zur Begleitung im Wercke Gedackt 8. im Poſitiv zum Solo Cromhorn und Principal 4.

Zum dritten: Begleitung auf dem Poſitiv: Gedackt 8. und Flöte 4. zum Solo im Wercke: Clairon, Principal 16. Gedackt 8. und 4.

Unter den Diſcantſolos iſt das mit dem Naſat (deſſus de Nazard) und das mit der Trompete (deſſus de Trompete) das vornehmſte.

Zum Erſten ziehet man im Wercke, worauf die Begleitung geſchicht Gedackt 8. und im Pedale Flöte 8. und 4. Im Poſitiv zum Solo: Naſat, Principal 8. Gedackt 4.

Zum andern Solo Trompete in der Bruſt, und zur Begleitung im Poſitiv: Principal 8. und und Gedackt 4. im Pedale Flöte 8. und 4.

Auf den Grundregiſtern der Orgel (Fonds d'orgue) ſpielet man im Geſchmacke des zuerſt erklärten Vorſpiels. Die Regiſter im Wercke ſind: Principal 16. 8. und 4. Gedackt 8. und 4. im Poſitiv; Principal 8 und 4. Gedackt 4. die Claviere werden hieſelbſt ebenfals gekeppelt. Im Pedale Gedackt 16. Flöte 8. und 4.

Das Nachſpiel (grandjeu) womit man ſchlieſſet, beſteht insgemein aus einem Geſpräche. Man kann darinnen einen kleinen lebhaften

Satz zum Grunde legen, und denſelben, nach freyer Fugenart, wechſelsweiſe auf den unterſchiednen Clavieren ausführen. Die Regiſter dazu ſind:

im Wercke (wie bey der Fuge)

im Poſitiv (wie bey der Fuge)

Die Claviere werden wiederum gekoppelt.

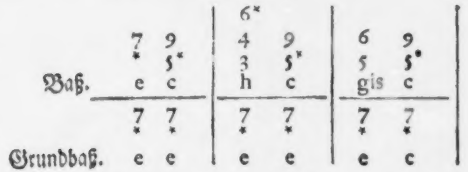
in der Bruſt Cornet.

im Pedal Poſaune, Trompete und Clairon.

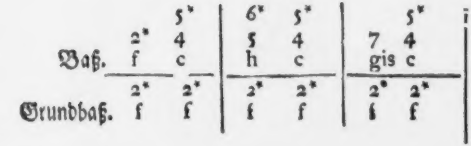
Daß nicht noch weit mehrere Veränderung der Spiele und Regiſter ſolten möglich ſeyn, iſt nicht zu leugnen. Dieſe aber ſind unſtreitig die gewöhnlichſten und angenehmſten.

* * * * * * * * *

Hier folgen noch einige Exempel, wie man von einem diſſonirenden Accord, der, der Grundharmonie nach, mit der None verwandt iſt, auf den Nonenaccord gehen kann.



ingleichen.



Wie

Wir wollen itzt den Nonenaccord umgekehrt betrachten. Die daraus entſtehende Sätze dienen zu weiter nichts, als zur Aufhaltung der eigentlichen Harmonie, wie man in der Auflöſung der Accorde ſehen wird.

Erſtes Exempel.

Der Nonenaccord iſt allhier mit dem vor ihm vorhergehenden Accord:

5 9
3 7
c f

Hieraus entſtehende Sätze.

Rechte Hand.	e	e	5	g	g	5	c	c	6	e	e	6
	c	c	3	e	e	3	g	a	4	c	a	2
	g	f	6	c	a	6	e	f	2	g	f	7
Linke Hand. Baß.	g	g	7	e	f	4	g	g	3	c	c	4
	G	A		c	c		e	e		g	g	

Man kan die Stimmen nach Belieben allezeit anders gegeneinander ſtellen.

Anderes Exempel.

Der Nonenaccord iſt allhier mit dem vorhergehenden Accord:

9
6 7
e e

Hieraus entſtehende Sätze:

Rechte Hand.				e	f	5		e	2			
	e	e	6	c	d	3	e	g	4	e	e	7
	g	f	7	g	g	6	g	f	3	g	g	2
Linke Hand. Baß.	e	d	5								d	6
	c	h	3	e	e	4	c	h	6	c	h	4
	g	g		c	h		e	d		e	f	

Drittes

Der Nonenaccord iſt hieſelbſt folgender:

Drittes Exempel.

9b
6 7
4 3*
a a

Hieraus entſtehende Sätze.

		b	7		b	5	a	a	2	a	a	7
	a	g	5	a	g	3	f	e	6	f	g	6
	f	e	3	d	cis	6	d	b	3	d	cis	2
Lincke Hand.	a	a	6	a	a	4	d	cis	4	f	e	4
Baß.	d	cis		f	e		f	g		a	b	

Verwandelt man in dieſem Exempel das e in es, ſo hat man einen andern Nonenaccord, mit dem man auf gleiche Art verfahren kann.

Wird die Septime aus dem Nonenaccord weggethan, ſo ſehen die beyden erſten Exempel folgender Geſtalt aus:

Erſtes Exempel.

	g	g	7	g	g	5	e	f	7
	e	f	6	e	f	4	c	c	4
	c	c	3	c	a	6	g	a	2
Baß.	(g	a		(c	c		g	g	
	(e			(e					

Anderes Exempel.

	e	f	7	g	f	5	e	e	7
	g	h	3	e	e	4	g	g	2
Lincke Hand.	e	e	6	g	g	6	c	h	4
Baß.	g	g		c	H		e	f	

Man verſuche eben dieſes mit dem dritten Exempel.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Haude- und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritiſche Muſicus an der Spree.

Neun und dreißigſtes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 25. Novemb. 1749.

Noch zur Zeit habe ich keinen zureichenden Grund entdecken können, warum man an ſo vielen Oertern in Deutſchland nur an geſchriebnen Muſicken einen Geſchmack findet. Sind es etwann lauter ſeichte Ausarbeitungen ſchwacher Köpfe, die uns hin und wieder der Griffel gelifert? Die Erfahrung beweiſt das Gegentheil, und könnte man nicht allezeit ganze Magazinen geſchriebner elender Muſicalien gegen ein oder anders geſtochnes ſchlechtes Werck aufrichten? Man hat ja auch in Erkauffung ſeiner Muſicalien die Wahl. Man ſchaffe ſich etwas gutes. Iſt es leichter, geſchriebene Noten zu ſpielen? Man müſte ja blind ſeyn, woferne die ſchlechteſten in Kupfer geſtochnen Noten nicht allezeit beſſer, als die am zierlichſten geſchriebnen in die Augen fallen ſollten. Geſchichts etwann der Seltenheit wegen, daß man nur auf geſchriebne Muſicken hält? Man weiß ja, daß die Copiſten an mehr als eine Perſon eben dieſelben Stücke verhandeln. Beſitze ich denn nun da ein Stück allein? Welcher Componiſt aber iſt ſo gewiſſenhaft, daß er ſeine oft ſchlecht genung bezahlte Arbeit nur derjenigen Perſon allein, für die er ſie gemacht, ſchuldig zu ſeyn, glauben ſollte? Geſetzt, daß er einer mit ihren Raritäten und erleſenen Geheimniſſen prahlenden Perſon das Vergnügen gönnet, dieſes oder jenes Stück etwann einen Monat lang alleine zu haben. Es wird in dem folgenden ſchon in mehreren Händen ſeyn.

Verliert aber ein Stück darum etwas von seinem Werth, wenn es mehrern als mir bekannt ist? Ist es nur so lange gut, als ich es besitze? Es kann uns ja angenehm seyn, daß auch andere Kenner ihr Urtheil mit dem unsrigen vereinigen, und das was uns gefällt, auch zu schätzen wissen. Man darf sich nicht durch die Seltenheiten seiner Stücke, sondern durch die Geschicklichkeit, seine Stücke zu spielen, von andern unterscheiden.

Mich deucht, daß uns mehr als einer Ursache zu wünschen wäre, daß der Geschmack an gestochnen Schriften etwas allgemeiner in Deutschland würde, und daß man gänzlich die geschriebnen Musicken verbannte. Wir haben zur Zeit fast nur das einzige Augspurg und Nürnberg, wo sich die Stichel einiger geschickten Meister die Mühe gegeben, den von dem Vorurtheil wieder die geschriebnen Noten nicht eingenommnen Freunden der Tonkunst allerhand Ausarbeitungen bekannt zu machen. In Franckreich, Italien, Holl- und Engelland hat man schon seit langer Zeit die Unbequemlichkeit der geschriebnen Noten erkannt. In Paris besonders, kann man in unterschiednen musicalischen Buchläden nicht nur die Wercke der Franzosen, sondern auch der Deutschen und Italiäner in Kupfer haben. Wo können wir in dem mit andern Schriften überschwemmten Deutschland so viele gestochne musicalische Arbeiten aufweisen? Alles wimmelt von öfters falsch genung abcopirten, und dabey aus der Hand des Notisten theuer genung erhandelten Wercken? Schon zwey Ursachen, die uns bewegen können, den Stichel der Feder vorzuziehen. Gestochne Sachen sind insgemein richtiger. Man wird in geschriebnen Sachen durchgehends das Gegentheil gewahr werden. Dort stehet ein Kreuz, wo ein Be Platz haben soll; hier ist eine Zieser mit der andern verwechselt. Dort stehet ein g anstatt eines a; dort ist ein Tact ausgelassen, hier stehet einer zuviel. Dort ist etwas ausgekratzet, dort etwas ausgestrichen, woferne man nicht etwann ein Blättchen darüber gekleistert hat. Hier sind die Noten nicht untereinander gesetzt. Da stehet ein Viertheil, wo ein Achttheil seyn soll, da sind die Pausen nicht richtig verzeichnet, hier kömmt ein falscher Schlüssel vor; dort findet sich nicht die rechte Sylbe aus dem Text unter ihrer Note. Diese beyde Noten sind getrennet, die durch ein Band aneinander hängen sollten; hier stehet das Zeichen eines Trillers anstatt eines Vorschlages. Hier ist der Punct bey einer Note weggelassen ꝛc. Kurz, das ganze Stück ist durch die falsche Abschrift verhunzet worden. Der Setzer wird es öfters kaum für seine Arbeit erkennen. Giebet sich ja unterweilen ein Abschreiber die Mühe, seine Arbeit gegen das Original zu halten, so übersiehet er sie nur nach der Anzahl der Tacte. Findet sich diese in allen

Partien

Partien gleich, so ist er zufrieden, und wird er nicht ermangeln, solches am Ende eines Stückes durch Ziefern zu bemerken. Gesetzt, er habe nun gleich drey oder vier Tacte in dem Stücke ausgelassen, so hat er doch diesen Mangel wiederum dadurch ersetzet, daß er einige andere doppelt geschrieben. Folglich bringet er allezeit die im Original befindliche Anzahl von Tacten heraus. Hiemit ist der gemeine Schwarm der kleinstädtischen Musicanten auch schon zufrieden. Genung, daß man zusammen anfänget, und zusammen aufhöret. Mehr wird zur Vollkommenheit ihres Bockscoucerts nicht erfodert. Diesen allen ohngeachtet mag man insgemein für ein so elendes Geschmiere lieber eine Pistole, als für ein in Kupfer gestochnes richtiges und sauberes Werck einen Thaler bezahlen.

Wird aber das Wachsthum und die Aufnahme des guten Geschmacks in der Musick mehr durch falsche Copien, als einen richtigen Stich befördert? Ja gesetzt, daß ein Stück aufs genaueste abcopirt wäre, wie viele Personen werden durch den so theuern Preis dieser Copien nicht von dem Besitz derselben abgehalten? Ist dieses ein Mittel, den guten Geschmack allgemein zu machen? Je gröſſer aber die Erleichterung in Anschaffung guter Musicalien ist: desto stärcker wird der Büchervorrath eines Musickliebenden seyn können; desto gewisser aber muß zugleich sein Geschmack, und desto entscheidender sein Urtheil von dem Wehrte dieser oder jener Schrift seyn. Er kann sie vergleichungsweise prüfen. Es wird ihm nicht genung seyn, daß er diesen Mann, fast mit Ausschlieſſung aller andern, rühmen und wiederum jenen, weil es etwann nicht sein Landsmann ist, ohne allen Grund erbärmlich herunter machen gehöret hat. Er kann die Geburten des einen gegen des andern seine halten. An manchem Orte ist nur ein einziger groſſer Setzer bekannt. Alles was man spielet, soll in seinem Geschmack seyn. Einem Fremden ist es daselbst unmöglich aufzudrucken. Die Cabale beißt ihn weg. Es heißt: Das ist hier der Geschmack; das ist nicht unser Geschmack, gleich als wenn Apoll nur einem einzigen Kopfe einen Freyheitsbrief, gut zu schreiben, verhandelt hätte, und als ob kein gewisser allgemeiner Geschmack, der sich auf kein Land besonders bezieht, z. E. Deutschland, Franckreich, Italien ꝛc und der in allen Ländern, wo man ohne Vorurtheil und mit zwey gesunden Ohren urtheilen will, gefallen müste, als ob, sage ich, kein solcher allgemeiner guter Geschmack möglich wäre. Daß nur Leute, die ihre Tage nicht vieles gehöret, und gesehen haben, auf dergleichen albernen Einfall gerathen können, ist leicht zu erachten. Diesen Leuten kann man durch nichts anders, als durch eine Vergleichung, ihre Augen öfnen, woferne sie anders

ihre vorgefaßte Meinungen abzulegen, und vergleichungsweise zu urtheilen, im Stande sind. Diese Vergleichung aber wird man nur alsdenn anstellen können, wenn der Stichel den Gebrauch der Wercke grosser Männer allen Musickliebenden ohne Unterscheid leichter und allgemeiner machen wird.

Noch eine andere Ursache, die uns die geschriebne Musicken verdächtig machen soll. Wie viele schlechte und von einem Stümper entworfnen Sachen werden unter dem Namen eines berühmten Mannes durch Abschriften unter der Hand fortgepflantzet? Die nichtswürdigsten Bockspfeiffer- und Scheerfiedlerstücke streichen an manchem Orte in Provinzialstädten unter dem Titel grosser Meister herum. Gegentheils aber gehen gar viele schöne und von vortreflichen Leuten gesetzte Stücke zu Grunde, weil sie etwann einem in der musicalischen Republick noch unbekannten Helden in der Ueberschrift aus Versehen angedichtet werden, mancher vermeinter Kenner aber, seinem Vorurtheil zu Folge, nur bloß nach dem Namen des Auctors, eine Musick zu beurtheilen pflegt. Wo ist itzo, im ersten Fall, derjenige elende Componist, der den Namen eines grossen Setzers in öffentlichem Drucke zu erborgen, und die Welt so handgreiflich zu betrügen, die Vermessenheit haben wird? Welcher Musickverleger aber wird, im andern Fall, den Namen des geschickten Verfertigers zu verschweigen, und einen andern an die Stelle zu setzen, die Einfalt begehen?

Es muß mancher vortreflicher Musicus sich oder der Welt gar feind seyn, daß er seine Ausarbeitungen nicht durchs Kupfer gemein zu machen, und die Begierde der Liebhaber in andern Ländern zu befriedigen suchet. Sollte er etwann ein Mistrauen wider sich haben, und den grossen Beyfall, womit man ihn hieselbsten beehret, nicht in einem fremden Lande zu behaupten glauben, oder sollte er von einer so grossen Selbstverläugnung seyn, daß er nicht weiter als im Bezirck derjenigen Stadt, oder desjenigen Landes, wo er seinen Geschmack eingeführet, seinen Namen zu verewigen suchte? Die Ausländer schämen sich nicht, uns ihre Waaren zuzusenden. Sie stellen sich unsrer Beurtheilung bloß. Warum will dieser grosse Mann nicht auch in einem fremden Lande, wo man ihn nur dem Namen nach kennet, Ruhm zu erwerben suchen? Sollte er nicht wünschen, auch noch der späten Nachwelt wehrt zu seyn? Er findet dazu kein bequemer Mittel, als die Presse. Die mit der Feder entworfnen Copien seines Geistes lauffen Gefahr, in dem verschloßnen Cabinette einiger besondern Liebhaber mit jedem Jahre zu vermodern. Ist es aber nicht zu bedauren, daß ein mit Fleiß ausgearbeitetes Werck, eine schöne Schrift, die Frucht eines grossen Geistes sobald

bald untergehen soll? Wäre es nicht Schade, wenn die Folgewelt von so vielen erlesenen Componisten, womit Deutschland angefüllet ist, nichts weiter als den Namen wissen sollte?

Fortsetzung der Lehre von der Vorbereitung der Dissonanzen.

Wir fügen noch folgende vierstimmige umgekehrte Nonenaccorde hinzu, worinnen unterschiedne auf eine andere Art ausgeübet werden:

Erstes Exempel.

	g 7		g 5			f 7
g	f 6	g	f 4		g	c 4
h	c 3	d	a 6		h	a 2
g	a	h	c		g	g

Anderes. Drittes. Viertes.

	g 7		g 7	g	g 7		g	g 7
f	f 6	g	f 6	e	f 6	oder	e	f 6
c	c 3	h	c 3	c	c 3		c	cis 3*
a	a	e	a	b	a		b	a

Die Versetzungen kan man hier selber nach Belieben machen. Wir lassen sie zur Ersparung des Raumes weg und sehen wie der Nonenaccord, wenn er die Serte anstatt der Quinte hat, ausgeübet werden kann. Folgende Exempel werden es zeigen:

	d 7		f 9	h	c 6	c	c 6
d 8	c 6	e	d 7	g	g 3	a	g 3
a	g 3	c	c 6	f 3	f 9	f 8	f 9
f 3	f 9	g	g 3	d 8	d 7	d 6	d 7
d	e	e	e	d	e	f	e

Wir wollen das andere Exempel umkehren, woraus alsdenn folgende Sätze entstehen:

	e	e 6		g	f 5		c	c 5		c	c 7
	g	f 7		c	d 4		g	e 7		g	g 4
				e	g 2		e	g 2		e	e 2
Linke		d 5		e	e 3		c	d 6		g	f 3
Hand.	c	c 4		c	c		e	f		e	d
Baß.	g	g									

Wirft man die Septime aus dem Nonenaccorde weg, wie pag. 206. gesagt ist, so bekommen diese Sätze folgendes Ansehen:

c	c 6	e	c 5	e	e 3	e	e 7
g	g 3	g	f 7	g	f 4	g	g 2
e	f 9	c	c 4	g	g 5	c	c 5
Hauptaccord.	e e	g	g	c	c	e	f

Man versuche eben dieses mit den andern Nonenaccorden mit der Septe.

Endlich ist noch zu mercken, daß derjenige Accord, den viele mit 9. 6. und 4 bezeichnen, seines Gebrauches ungeachtet, kein Nonenaccord, sondern ein ordentlicher Secundenaccord ist, da man nemlich die Secunde syncopiren lässet, um den eigentlichen Accord dadurch aufzuhalten, wie folgendes Exempel zeiget:

a	2a	g
f	6e	e
c	4c	c
f	g	g

Die Fortschreitung dieser Harmonie aber ist so elend und geschmacklos, als anomalisch. Will man die Secunde darinnen als eine versetzte Wechselnote betrachten, so kan man selbiges mit der Grundharmonie folgender massen erweisen:

c	c	e		c	c
a	g	g	anstatt	a	g
f	e	e		f	e
f	a	g		f	g

(B) Von der Vorbereitung des Undecimenaccordes.

In dem harten sechsstimmigen Undecimenaccord finden sich ausser der Undecime, noch Nonen und Septimen zu vorbereiten, welches in keiner andern Grundfortschreitung geschehen kann, als wenn der Baß eine Secunde aufwärts gehet, z. E.

	g	9g 11 oder 4
	e	7e 9
	c	c
	(b)	a
Lincke Hand.	e	f
Baß.	e	d

Man

Man mercke, daß die zur rechten Seite befindlichen Zahlen auf die erſte Baßnote, und die zur lincken auf die andere Baßnote gehen, und die in dieſem Accorde vorhandenen Diſſonanzen zeigen.

Man pfleget aber insgemein den Grundaccord der Septime, von dem der Undecimenaccord entſpringet, oder eine andere davon abſtammende voran zu ſchicken, z. E.

g	g		g	g	
e	c	oder	e	e	
c	c		c	c	
a	a		a	a	
e	f		e	f	
a	d		e	d	

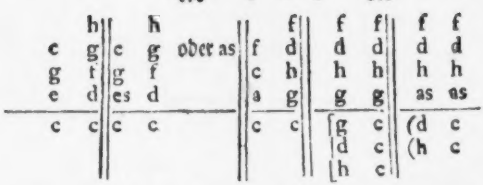
Thut man die Terz hinweg, ſo ſehen vorhergehende Exempel folgendergeſtalt aus:

	g	oder	g	g	g	g	oder	g	g		
g	e		e	e	e	e		e	e		
e	c		c	c	c	c		c	c		
c	a		b	a	a	a		a	a		
c	d		c	d	a	d		c	d		

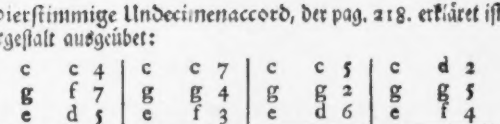
Doch kan ſich dieſer gemeine fünfſtimmige Undecimenaccord auch auf der Dominante hören laſſen, obgleich die Undecime nur allein darinnen vorbereitet iſt, wenn der Baß eine Quinte aufwärts gehet, z. E.

d	c	c
h	a	a
	g	fis
g	e	d
g	d	d

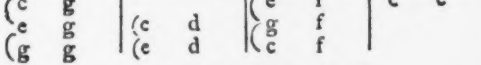
Der toniſche Undecimenaccord verlanget entweder den harmoniſchen Dreyklang oder den Sextquartenaccord auf der Note, wo er gemachet wird, oder den Grundaccord der Septime, von dem er entſpringet, oder einen andern durch die Umkehrung davon herſtammenden, zum voraus, z. E.



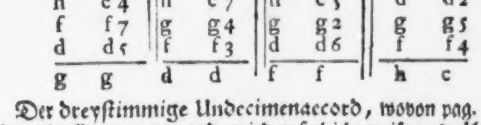
Der vierſtimmige Undecimenaccord, der pag. 218. erkläret iſt, wird folgendergeſtalt ausgeübet:



Auf eine andere Weiſe.



Der dreyſtimmige Undecimenaccord, wovon pag. 219 geredet iſt, insgemein Quartenaccord, wird auf gleiche weiſe ausgeübet:



Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Haud-und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der Kritiſche Muſicus an der Spree.

Vierzigſtes Stück.

BERLIN,
Dienſtags, den 2. Decemb. 1749.

Während der Zeit, daß der gute neue Geſchmack bey uns täglich zunimmt, und die groſſen Meiſter, die der deutſche Scheos erzeuget, überall Beyfall erhalten, fänget man bey unſern Nachbarn den Franzoſen an, wider den Wachsthum des Geſchmacks bey ihnen aufs heftigſte loszuziehen. Nicht nur die alten Müttergen, denen bey dem Recitativ des Lully die Augen übergiengen, und die Köchinnen, die mit dem ungemein ſchartſinnigen Herrn Olibrio zu reden, alle Lulliſche Arien ſogleich nachzuſingen pflegten, nicht nur die ſteifen Tonkünſtler, die bey der erſten Sonate aus dem Senaillie grau geworden waren, und die unter den Vierundzwanzigern zu Verſailles keine Katzenköpfe hieſſen, wenn ſie die Nachtigall des Duvall auf der Geige zweymahl hintereinander hertrillern konnten, nicht nur dieſe Leute ſind wider die neuern Componiſten und den ihnen eigenen Geſchmack erbittert. So gar einige witzigen Köpfe, die ſonſten wie ſie in ihrer Kunſt dem Modegeſchmack folgen, ſo auch in andern Künſten es mit den guten neuern halten ſollten, ſuchen mit ihren epigrammatiſchen Spitzen den Bemühungen ihrer itzigen berühmten Tonkünſtler Einhalt zu thun. Weil Rameau faſt der einzige iſt, den man vor andern für einen Verführer des muſicaliſchen Iſraels in Paris angiebet: ſo will ich unter vielen auf

ihn gemachten Reimen nur folgende, die man im dritten Stücke der Bigarure pag. 32. in franzöſiſcher Sprache leſen kann und die in den Caffeehäuſern zu Paris nicht wenig Aufſehen gemacht haben müſſen, anführen:

Verwegner Drechsler toller Klänge,
Worauf die Dummheit trotzig thut,
In die calmuckiſchen Geſänge
Paßt dein hanbüchnes Machwerck gut.
Nicht du, durch wilde Hirngeſpinſte,
Nur Lully bleibt durch ſeine Künſte
Dem lyriſchen Theater wehrt.
Fleuch, er iſt bloß dazu erkohren;
Laß du hinführo doch die Ohren
Rechtſchaffner Leute unverſehrt.

Was würde ein ſo denckender zur guten Muſik verdorbener Franzoſe über die Wercke vieler fremden Tonkünſtler, die es in der Wiſſenſchaft der ſchweren und doch lieblichen Melodie noch weiter als Rameau gebracht, für poetiſche Gloſſen machen?

Doch der durch die Einſichten und Beſtrebungen eines Rameau, Leclair und anderer die geſunden Ohren in Franckreich einnehmende gute Geſchmack hat ſo gar einen gelehrten Academiſten zu Lion, Nahmens Bollioud de Mermet aufgebracht, von dem Verfall des Geſchmacks in der franzöſiſchen Muſick einen kleinen Tractat zuſchreiben. Er greifft darinnen nicht allein die Setzer, ſondern auch die Ausführer auf den vornehmſten Inſtrumenten an. Ich kann nicht läugnen, daß ſeine Anmerckungen, überhaupt betrachtet, gar gegründet ſind. Daß er aber bey dem Entwurf derſelben nicht ſowohl die groſſen Meiſter, als vielmehr die kleinern zum Augenmerck gehabt haben müſſe, wäre leicht zu erweiſen. Doch ich will es lieber meine Leſer ſelbſt entſcheiden laſſen. Wir Deutſchen ſind eben ſo ſehr als die Franzoſen geneigt, das fehlerhafte aus der Muſik

zu verbannen. Vielleicht werde ich aus dieser Ursache manchem ein Vergnügen erzeigen, wenn ich ihm diesen Tractat, da er doch vielleichte hieselbsten sehr selten seyn mögte, hiemit in deutscher Sprache liefere.

Versuch über den Verfall des guten Geschmacks in der Musik.

Man kann mit Wahrheit sagen, daß die Künste seit zwey Jahrhunderten ungemein zugenommen haben. Die neuern sind weiter als die alten gegangen; und unsere berühmten Künstler haben sich nicht weniger hervorgethan, da sie die Entdeckungen ihrer Vorgänger vollkommner, als da sie ihre eigenen Ideen würcklich gemacht. Gewißlich hat man niemahls so viele Köpfe um die Verbesserung, die Nachahmung und die Erfindung bemüht gesehen.

Wie kommt es unterdessen, daß unter so vielen Künstlern so wenig sind, die sich der Wahrheit nähern, und daß der grosse Haufen aus denen besteht, die sich davon entfernen? Die Ursach ist, daß sie auf unterschiednen Wegen nach eben dem Ziele lauffen; daß die meisten denjenigen allein, der dahin leitet, zu geben, vergessen, und daß sie in der Absicht, die geschicktesten zu übertreffen, sich einen neuen Fußsteig bahnen, worauf sie sich verliehren.

Was nun bey allen Künsten überhaupt geschieht, ist auch bey der Musik unsers itzigen Jahrhunderts leicht wahrzunehmen. Niemahls hat man sich mehr befliessen, eine Kunst vollkommner zu machen, die mit zur Erziehung junger Leute gehöret, die das Ergetzen gesitteter Nationen machet, die einen edlen und rechtmäßigen Zeitvertreib, ja den ernsthaftesten und beschäftigsten Personen eine Erfrischung verschaffet (*). Tau-

(*) Dieser vernünftige Academist hat von dem Wehrt der Musick gereinigtere Begriffe, als ein gewisser welscher Mahlerpoet, Namens Salvator Rosa, und der bekannte freybergische Rector, Herr Biedermann. Sowohl des ersten unsinniges Stachelgedicht, als des andern in guten lateinischen Worten übel zusammengeschriebenes Programma, ist von dem wackern Herrn Mattheson, der sich seinen Feinden zum Troß immer wie ein Adler verjünget, in seiner unter dem Titel: Mithridat wider den Gift einer welschen Satyre ꝛc. ausdrücklich dawider ausgearbeiteten gelehrten Schrift so nachdrücklich als gründlich wiederleget worden. Die Tonkunst konnte keinen geschicktern Vertheidiger finden, und es gereichet dem Herrn Mattheson zu einem neuen Ruhm, daß er es seyn wollen.

ſend Tonkünſtler legen uns ihre neuen Geburten um die Wette dar; diejenigen, die ſie ausführen, ſtreiten um den Preiß in der Geſchicklichkeit des Vortrages.

Soll ich es indeſſen, im Namen der Liebhaber der wahren Harmonie, und vielleicht zum Nachtheile unſrer Zeiten ſagen? Der Geſchmack in dieſer Art iſt ſeinem Verfalle nahe, ich will nicht ſagen, daß er bereits verfallen iſt.

Es ſcheint, als wenn man ſich mit Fleiß von dem Wahren, der ſchönen Einfalt und der Natur entfernet. Die Seuche breitet ſich unvermerckt aus; die Verderbung des Geſchmacks wird allgemein.

Ich glaube alſo, daß dieſes würcklich die Vollkommenheit der Künſte befördern heißt, wenn man ſie vor dem Misbrauche verwahret, den diejenigen ſelber, die ſie vollkommner zu machen vermeinen, einführen. Die academiſchen Geſellſchaften, denen es obliget, die Künſte in einen blühenden Zuſtand zu ſetzen, können ſich eben ſo nützlich beſchäftigen, wenn ſie ſelbige in den Schrancken, welche der Punct ihrer Vollkommenheit erfodert, zu erhalten, als wenn ſie, öfters ohne glücklichen Erfolg, die Verſuche und Erfindungen zu vervielfältigen ſuchen.

Ich werde mich bemühen, dieſes in Anſehung der Tonkunſt zu thun, welche zu unſern Zeiten ſolchen Veränderungen ausgeſetzet iſt, die ſie gäntzlich um ihre Hoheit, um ihren Gegenſtand und ihre Annehmlichkeiten zu bringen fähig ſind.

Laßt uns alſo den Muſicus betrachten, er mag ſetzen oder ausführen. Laßt uns ihm in der Ausführung ſeiner Kunſt nachfolgen; ſeine Methode gegen groſſer Meiſter ihre, ſeine Mittel gegen den Endzweck, den er ſich vorgeſetzet, halten, und aus den neuen Würckungen, die aus ſeinen Bemühungen entſtehen, ſchlieſſen, ob er, anſtatt noch der Vollkommenheit zu zielen, ſich nicht davon entfernet. Durch dieſes Mittel werden wir die Urſache ſeines Irthums, und die Folgen entdecken, die der Thonkunſt einen unvermeidlichen Fall drohen.

Erſter Theil.

Von der Verderbung des Geſchmacks in der Compoſition der Muſick.

Das erſte Amt des Muſicus iſt die Setzkunſt. Wenn er ſich in ſeiner Kunſt hervorthun will, muß er nothwendig die Harmonie nach Regeln und Vorſchriften inne haben. Die unumgänglichſten Eigenſchaften des Componiſten ſind der Witz, die Methode, der Geſchmack.

Der Zweck, den er ſich in ſeiner Arbeit vorſetzen ſoll, iſt die Natur nachzuahmen; das Ohr zu ergetzen, das Hertz zu rühren, zu erheben; die Leidenſchaften nach ſeinem Willen zu regen, ſeinem Geſang Geiſt und Ausdruck zu geben; ſelbigen durch Wendungen, durch eine ſchöne Wahl der Saiten und der Hauptſätze neu und verſchieden zu machen; den Verſtand der Worte zu treffen, und zierlich zu entwerfen, wenn er Vocalmuſicke machet; den Klängen, ſo zu reden, eine Sprache und den Saiten Leben zu ertheilen, wenn er Inſtrumentalmuſick verfertiget; überhaupt durch lebhafte und beſeelte Züge das zärtliche, das natürliche der Stimme nachzuahmen.

Kurz, ſein vornehmſter Gegenſtand iſt zu rühren und zu gefallen, die Bewegungen der Seele, die Neigungen des Herzens nach dem Leben zu ſchildern, ſeine Modulationen dergeſtalt abzuwechſeln, daß ſeine Harmonie dem Ohr vergnügen verſchaffe, und die Vernunft ſie gut heiſſe.

Dieſes war die Abſicht groſſer Meiſter in dieſer Art; dieſes waren die Mittel, die ſie gebrauchten, zu gefallen. Lully, den wir zum Muſter der theatraliſchen Muſick ungeſcheut vorſtellen, hat uns in ſeinen Wercken die bezaubernden Reitze der Harmonie empfinden laſſen. Die ſchöne Wendung ſeines Geſanges; der Adel, die Macht ſeines Ausdrucks; ſeine leichte und natürliche Art zu moduliren; der Character ſeiner Symphonien, die Melodie ſeines Recitativs; der ungeſchminckte Reitz ſeiner Arien, und die ſchöne Einrichtung ſeiner Chöre, werden ihm auf ewig den Titel des Orpheus unſrer Zeit zu wege bringen.

Alles gefällt in seiner Musick, alles ergetzet, alles machet aufmerckſam. Die Natur drücket ſich darinnen ungezwungen aus; die Kunſt verbirget ſich geſchicklich. Es herrſchet darinnen, ich weiß nicht was für eine auf der Bühne ſonſt ungewöhnliche Art des Anſtandes und der Hoheit. Alles ſcheinet darinnen ſo leicht, ſo flieſſend, daß man ihm für ſeine Arbeit gar keinen Danck zu wiſſen, ſich einkommen laſſen dürfte; ſo natürlich ſind ſeine Compoſitionen, daß man glauben ſollte, ſie haben ihm nichts gekoſtet.

Ich bewundere ihn beſonders wegen des Vorzuges, den er dem diatoniſchen Geſchlecht gegeben hat; wegen der gewiſſenhaften Sparſamkeit, womit er das chromatiſche angebracht. Die Poeſie bekömmt unter ſeiner Hand eine neue Kraft. Die edle Einfalt ſeiner Ausdrücke übertrift die Bilder und Figuren des Dichters.

Woferne aber das Exempel dieſes Meiſters nicht zureichet, die ſich auszulöſchen bereite Empfindungen des wahren Geſchmacks in uns zurücke zu zuruffen: laßt uns bemühen, ſie durch den Anblick eines andern Muſters welches gar wohl die Hochachtung der Kenner verdienet, ſie wieder anzufeuern.

Lalande kann, wiewohl in einer Gattung, dem Lully an die Seite geſtellet werden, und ſcheint er ſelbſt, auf eine gewiſſe Art den Vorzug über ihn zu behaupten. Ich ſpreche nicht von dem Vortheile, für den Tempel des Herrn zu arbeiten; denn nichts gehet über den Preiß eines Muſicus, der in dieſer Art der Setzkunſt ſich hervorthut, und der das Gewölbe des Heiligthums von der Vereinigung ſeiner Töne erſchallen läſſet. Lalande erkannte die ganze Würde dieſes Amts, und läßt er ſie uns in ſeinem Werke bemercken. Alles iſt darinnen groß, erhaben, majeſtätiſch, prächtig. Der König Prophete giebet ſich durch unnachahmliche Züge zu erkennen.

Bald höret man den Sünder Gnade ſuchen. Die Accente, die er gegen den Himmel erhebet, ſind ſo rührend, daß der Tonkünſtler mit dem heftigſten pathetiſchen Prediger um Eifer und Nachdruck zu ſtreiten ſcheinet. Bald gießt die gerechte Seele in den Schoos ihres Schöpfers die Freude aus, die ſie hat, ihn zu erkennen, ihm zu dienen; Sie erſchöpfet

schöpfet alle Modulationen der Harmonie, um sein Lob zupreisen, und seine Wohlthaten kund zu machen.

Dem Tonkünstler gehet es bey den unterschiednen Empfindungen, die er bildet, so glücklich von statten, daß man ihn vergißt, und auf nichts anders denckt, als sich den Bewegungen, die er ausdrücket, zu überlassen.

Ein rührendes Recitativ füllet mit Andacht an; ein sowohl durch seinen edlen Hauptsatz, als die Kunst, womit selbiger gehandhabet ist, prächtiges Chor flösset die grösten Begriffe von den Wundern des Höchsten, von dem Glücke der Heiligen und den Ergetzungen des Himmels ein

Hier verkündiget eine gewagte und ausgearbeitete Symphonie den Zorn Gottes, das Schrecken seiner Drohungen, die Würckungen seiner Rache. Man fühlet sich erreget, man empfindet einen Schauer. Dort ist alles ins Werck gerichtet, seine Barmhertzigkeit zu erhöhen; Man wird weichmüthig, gerührt, getröstet.

Solche Pinselstriche können nur von einer geschickten Hand kommen; Züge von solcher Art machen Eindrücke, die sich nicht verleschen, ordentliche Würckungen der guten Musick, deren Gesang sich ins Gedächtniß gräbt, und den Setzer verewigt.

Die Instrumentalmusick hat auch ihre Helden gehabt. Senaillie (*) Marais (**) Couperin (***) und viele andere haben sich in der Composition unterschieden. Der gute Geschmack herrschet in ihren Wercken; jedes Instrument findet darinnen seinen Character, der ihm zukömmt, mit den Vortheilen, wodurch es sich von andern unterscheidet, und die sich doch zusammen vereinigen, um ein Concert zu machen.

Da

(*) Ein geschickter Violinist, der das Unglück gehabt, sich den Hals zu brechen.

(**) Ein berühmter Gambist, der sich so sehr durchs zärtliche, als der noch itztlebende Fortqueray durch das flüchtige und lebhafte neuerer Zeit beliebt gemacht. Der Herr Telemann pfleget zu sagen: Marais spiele wie ein Engel, Fortqueray wie ein Teufel.

(***) Ein vortreflicher Clavizinist, der, als er sich seine Schüler, z. E. den Calviere und Daquin zu Kopfe wachsen, oder vielmehr dem neuern Geschmack folgen sahe, aus Verzweiflung im Kopfe verrücket ward.

Da haben wir ungefähr eine kleine Idee von dem Grade der Vollkommenheit, den die Compoſition der Muſick in dieſen leztern Zeiten erlanget hatte.

Aber wie ſehr ſiehet man doch, daß der Geſchmack allmählich abartet; daß man in der Abſicht, die Kunſt vollkommner zu machen, ſie nach und nach verringert; daß man vor vielem künſteln, ausbeſſern, ſo ſehr die Einrichtung unſrer Muſick geſchwächet hat, daß man in Abſicht hierauf ſagen könnte, wir hätten aufgehört Franzoſen zu ſeyn, oder wir wären in eine andere Gegend verſetzet worden.

Die Mode hat ſich ſowohl in die Muſick, als anderswo, eingeſchlichen. Sie herrſchet despotiſch darinnen. Was das Hertz rühret, was die Seele bezaubert, gilt nicht mehr. Man bewundert was ſeltſam, was auſſerordentlich, was erſtaunend iſt. Bey dem, was beweget, was ſchmeichelt, iſt man nicht mehr empfindlich.

Die natürlichſte und vollſtändigſte Harmonie iſt, nach den Empfindungen des Haufens, weniger rührend als eine Compoſition, wo die Arbeit überhäufft iſt, wo alles von Schwürigkeiten ſchwirret, und welche mehr Lärmen aus Eindruck macht.

Der Componiſt gedencket an nichts als etwas neues zu machen, und um darinnen fortzukommen, wendet er alles mögliche an. Er wählet Hauptſätze von einem ſeltſamen und gemeinen Geſang, in der Einbildung, daß er ſie ſchon ausputzen wird, wenn er nur viele Coloraturen, Läuffer und Kräuſel darunter miſchet. Den edlen, den natürlichen Ausdruck opfert er gerne einigen der Einbildungskraft entwiſchten Einfällen auf, die der gute Geſchmack v.rkennet, die Liebe der Neuigkeit aber auf die Probe ankommen läſſet.

Künftig weiter.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Haude- und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritische Musicus an der Spree.

Ein und vierzigstes Stück.

BERLIN,

Dienstags, den 9. Decemb. 1749.

Fortsetzung des Versuchs über den Verfall des Geschmacks in der Musick.

Man gewöhnet sich schon die Regeln der Setzkunst hindan zu setzen; die Characters zu übertreiben; den Sinn der Worte zu drehen; mehr auf ein Wort, als den ganzen Verstand eines Satzes acht zu haben; einen gewissen Gang, der deswegen zu gefallen aufhöret, weil er zu oft gehöret wird, in allen Versetzungen zu wiederhohlen; die Schmincke, das gekünstelte, das ausgegrübelte ohne alle Ueberlegung zu verschwenden.

Die Nachahmung der Natur ist ein viel zu gebahnter Weg, ein abgenutztes und zu gemeines Mittel. Der Witz der Zeit besteht darinnen, daß man sich allem überlässet, was keinem Dinge ähnlich siehet. Mahlet der Tonkünstler die Natur nach, so geschicht es weniger, sich die edlen und lachenden Bilder, die sie uns anbietet, als dasjenige, was heßlich und seltsam ist, zu Nutze zu machen. Er zwinget sich, das Geschrey der garstigsten Thiere, das was am niederträchtigsten und unter den

natürlichen Würckungen das ungestalteste ist, nachzuahmen, dergestalt, daß die üble Wahl der Muster dem Verdienst der Nachahmung Eintrag thut. (*)

Man suchet nicht mehr die schmeichelhaftesten Töne aus der Stimme und den Instrumenten herauszubringen. Man giebt sich nicht die Mühe, sie in ihrer Stärcke hören zulassen. Gegentheils bearbeitet man sich, den Umfang einiger zu erweitern, und die Schrancken anderer einzuschrän-

(*) Der Herr Auctor scheint hier die ernsthaften und scherzhaften Nachahmungen in eine Brühe zu giessen. Die Gelegenheit zu dieser Critick mag ihm wohl besonders das komische Singspiel eines grossen neuern Tonkünstlers, worinnen das Quoi? etliche mahl hintereinander wiederhohlet wird, und welches viele deshalb l'opera de grenouilles, die Froschoper, betitelt, gegeben haben. Ich habe mir aber sagen lassen, daß dieses theatralische Stück von Kennern so sehr, als die ernsthaftesten Trauerspiele, Phaeton, Atys und andere, bewundert worden. Herr Bolliaud muß bey Aufdrung desselben nicht bey guter Laune gewesen seyn. Es fällt mir bey dieser Gelegenheit ein, was ein Musicus bey uns wider gewisse characterisirte Clavierstücke, besonders der Franzosen, unlängst erinnert hat. Die Henne, die Zigeunerinn (l'Egyptienne) die hinckende ꝛc der Guckguck ꝛc. alle diese Namen beleidigen ihn. Diese Characters hält er für unanständig, und will er selbige aus dem Verzeichniß der Clavierstücke verbannet wissen. Ueberhaupt weiß ich von guter Hand, daß dieser Clavizinist, der sonsten ein rechtschaffner Mann seyn mag, von keinem characterisirten Clavierstücke überhaupt ein Freund ist. Er will selbige durch nichts als die bloßen Kunstwörter: Allegro, Andante, ꝛc unterschieden wissen. Mehr als eine Ursache aber machet mich zu gleicher Zeit glaubend, daß diese Gedancken bey ihm mehr aus einer gar zu grossen Hochachtung für den itzigen Geschmack an der Tober, als aus einer reifen Ueberlegung der Sache entstanden sind. Denn man weiß, daß auch vor diesem die Italiäner nicht nur ihre Clavierstücke, sondern ganze Concerte characterisiret, wie die vier Jahrszeiten des berühmten Vivaldi von letterm ein sicheres Zeugniß sind. Unter unsern Deutschen, die ihre Clavierstücke characterisiret, will ich nur den vortreflichen Buhnau nennen. Mit der Zeit hat sich der Geschmack an dieser Art der Nachahmung verlohren, und weil viele Clavierstücke würcklich gar nichts vorstellen, und der Componist nicht gewust, ob er ein Bübchen oder Weibchen zur Welt gebracht, so hat man vielleicht das Ding gar nicht, als mit einem unechten Namen taufen wollen. Man könnte aber den Wehrt der characterisirten Clavierstücke durch mehr als eine Ursache darthun, wenn es hier nöthig wäre, darüber zu sprechen. Welches Vergnügen ist dauerhafter, das, welches nur bloß allein mit den äusserlichen Sinnen empfunden wird, oder worzu zu gleicher Zeit der Verstand Theil? Sind leere Klänge, die das Ohr allein reitzen, und wobey die Seele nichts zu dencken hat, fähiger, die Aufmercksamkeit zu unterhalten, als solche beseelten Töne, die einen gewissen Vorwurf haben? Soll die Nachahmung endlich von der Musick getrennet werden, wie wird sie sich da in ihrem Wehrt erhalten? Der düsterste Kopf, der nicht die gering-

schränken. Man machet sich ein Vergnügen, die Gränzen der Stimme zu überschreiten, und da, wo die ausgedehntesten fehlerhaft sind, in die äusserste Höhe oder Tiefe zu gehen, so wie es etwann verwegene machen, die den rechten Weg verlassen, um auf dem Rande der gähesten Oerter herumzuwandeln. Man läßet diese Stimmen die seltsamsten und entferntesten Töne, Passagen und den Violinen allein gehörige Gänge ausführen.

ken Aehnlichkeiten der Dinge zu bemercken weiß, wird auch alsdenn sowohl als der aufgeheiterste Witz zur Musick geschickt seyn. Die bloße Kenntniß der Harmonie wird zureichen. Der Gesang, die Wendung des Gesanges, der Schwung der Gedancken, alles dieses wird wegfallen. Ja, sagt man, die zu entwerfenden Characters müssen edel und ausgesucht seyn. Sind denn viele Gemüthsneigungen, E. Zorn, Rachgier, Neid, Furcht ꝛc. so edle Gegenstände? Nichts destoweniger arbeitet sowohl der Poet, als der lyrische Componist, diese Beschaffenheiten der Seele zu bilden. Was von diesen Leydenschaften gilt, muß auch von andern unvollkommen Gegenständen gelten. Poeten und Redner haben jederzeit Ungeheuer, Brand, Mord und Schiffbruch (siehe die Hällischen Bemühungen, 1. Band. 3. Stück, pag. 161 und 175) mit so vielem Beyfall, als die allervortheilhaftesten Glücksfälle entworfen. „Wer wird nicht mit dem Zeuris über die Abschilderung seines häßlichen Weibes lachen müssen, dessen Bild der Herr von Brück im ersten Theil der Schriften der Deutschen Gesellschaft nach gezeichnet hat:

Ein dünnes Schimmelhaar, das keine Schüre halten,
Die Stirne finster, schmal, unzählbar reich an Falten,
Die Augen hohl und roth, wie Wunden, wasserreich,
Die Nase kupferigt groß, den Truthahnschnäbeln gleich,
Die Wangen runzlich gelb, schwarzgelb, mit Koth beschmieret,
Die Lippen weit und blau, mit Haar und Grind gezieret,
Die Zähne faul und schwarz, ein Kinn, darinn der Wurm,
Ein Hals, der löchricht ist, als ein beschoßner Thurm
Belustigen so sehr als alle zarte Züge,
Ob deren Schönheit gleich die Venus überstiege.

Ist aber nicht das Lachen ein Kennzeichen des Vergnügens? „Sollte es aber der Musick unanständiger seyn, als etwann der Dichtkunst oder Mahlerey, ihre Kräfte in Nachbildung solcher unvollkommnen Gegenstände zu versuchen?

Man bekümmert sich wenig darum, ob ein Läuffer sich zum Schalle des Selbstlauters, oder zur Bedeutung des Worts, worauf er gemacht wird, oder zum Verstande des Satzes schicket, wenn man nur dem Halse der Sängerinn nach seiner Willkühr etwas zu thun geben kann.

Man giebt sich wenig Mühe, der Stimme eine bequeme Begleitung zu geben. Die Mode ist, die Partituren mit Symphonien zu überhäufen, und die Stimme, welche singet, mehr zu beschweren, als sie zu unterstützen.

Das diatonische Geschlecht ist nicht mehr erträglich. Es ist der Natur zu gemäß, und erwecket unsern heutigen Tonkünstlern einen Eckel. Man muß es mit Dissonanzen würzen. Es ist mit der Musick wie mit dem Geschmack des Fleisches beschaffen; gewöhnt man sich zu starck an diese Würze: so kommt einem alles unlieblich und ungesalzen vor, weil der Geschmack verderbt ist. Die Dissonanzen, die dazu bestimmt sind, daß sie die natürlichen Accorde erheben sollen, die, so zu sagen, den Schatten bey den Consonanzen machen, und die man ehemahls nicht anders als mit der grösten Sparsamkeit gebrauchte, verschwendet man dergestalt, daß sie heutiges Tages den Grund unsrer ganzen Musick ausmachen, und pflegen öfters die Accorde, wenn sie das Ohr erschrecken, über die Seltsamkeit ihrer Vereinigung unter einander zu erschrecken.

Wir brauchen uns also nicht zu verwundern, daß diese Musick so wenig Eindruck macht. Es sind Töne, die die Lust bewegen, Züge, die das Ohr aufs höchste vergnügen. Aber nichts bleibt für das Herz übrig. Davon hat man keine Begriffe, keine Spur. Selbst in Kleinigkeiten ist die Tonkunst ihrem Verfalle nahe. Man siehet nicht mehr solche Arien, als Lambert und du Bousset machten, wo Zierlichkeit und Empfindung hervor blickte; wo die Natur mit einem so unverstellten und liebenswürdigen Tone sprach. Man höret nicht auf, sich über die Seltenheit solcher flüchtigen Stücke, die Personen von Geschmack der gröste Zeitvertreib waren, zu beklagen. Was man itzo in dieser Art siehet, ist entweder plump oder kauderwelsch oder geschmacklos.

Diese sophistischen Gesänge, diese barbarische Modulationen, diese künstliche und vervielfältigte Arbeit zeuget vielmehr von einer Unfruchtbarkeit des Witzes, als dessen Ueberfluß. Denn nichts ist leichter als etwas neues zu machen, wenn man sich bestrebet, sich von dem durch grosse Meister gebahnten Wege zu entfernen.

Die

Die Muſick des Heiligthums iſt nicht vor dieſem Mißbrauch ſicher; die Raſerey der Mode ſchleichet ſich ſowohl darinnen als in Schaubühnen und in Concerten ein. Der falſche Geſchmack, der hier noch weit tadelhafter, als anderwärts iſt, führet einen von aller Empfindung, Erhebung und allem Wohlſtande entfernten Geſang biß zum Fuſſe des Altars ein, und ſolche Bewegungen, die ſich kaum in ein Intermezzo oder Scherzoper ſchicken würden.

Nichts führet uns da zur Gottſeligkeit zurück. Heilige und durch unwürdige Töne entweihten Worte läſſet man in unſern Tempeln wiederklingen.

Die meiſten Componiſten in lateiniſcher Sprache könten mit Recht das Geſtändniß thun, welches die Frau von Sevigne in den Mund des Lully leget, als er in einer Kirche eines ſeiner Operrecitativen, worunter man gottſelige Worte geflicket hatte, ſingen hörte, und er aus Beſtürtzung ſagte: Verzeihe mir, mein GOtt, ich hatte es nicht für dich gemacht.

In Wahrheit da, wo uns alles gegen den Himmel erheben ſollte, finden wir Gegenſtände der Zerſtreuung und einen eitlen Zeitvertreib. Da wo die Muſick die Chöre der Engel nachahmen ſollte, läßt ſie uns öfters ſolche rauſchende und mit frechem Lärmen angefüllten Chöre hören, daß man kaum von der Muſick der Teufel einen andern Begriff haben könnte.

Was kann man vernünftiger Weiſe von ſolcher Muſick für einen Erfolg erwarten? Wo die Mode, die Phantaſey, die Unbeſtändigkeit, ſo zu ſagen, den Ton giebt? wo der von der Natur angewieſene und durch die geſchickteſten ausgeübte Geſchmack hindangeſetzet wird?

Wenn aber die Compoſition in der Muſick ſolche Veränderungen erduldet, die ſie erniedrigen, ſo iſt ſie in Anſehung der Ausführung noch einer wichtigern Veränderung unterworfen.

Anderer Theil.

Von der Verderbung des Geſchmacks in der Ausführung der Muſick.

Wenn man vom Verfall des Geſchmacks in Anſehung des muſicaliſchen Vortrages urtheilen will; ſo muß man überlegen, daß es mit dieſem

Theile unsrer Kunst nicht wie mit dem ersten beschaffen ist. Zur Vollkommenheit der Ausführung reichet schon die Methode oder Spielart zu; der Witz hat wenig Antheil daran.

Aber aus dieser Ursache ist die Verderbung des Geschmacks dabey noch mehr zu befürchten, und ist sie dabey allgemeiner, weil dieser Theil (auf eine gewisse Weise) leichter ist. Der Setzer ist dem Zwange unterworfen, und erkühnet sich nicht, alle Freiheiten zu begehen, die sich die Tonkünstler in der Ausführung heraus nehmen. Die Regeln halten ihn noch zurücke, und verbinden ihn, die Spuren der berühmten Künstler zu gehen, da hingegen der Ausführer seinen Geschmack an die Stelle des Geschmacks des Componisten setzet, und nach seiner Willkühr und ungestraft alle Veränderungen, die ihm seine Einbildung anbietet, gebrauchet: Sehr gemeiner Misbrauch in diesem Jahrhundert.

Der wahre Geschmack erfodert unterdessen, daß derjenige, der ausführet, der Absicht des Setzers auf dem Fusse nachfolge, daß er durch seinen Vortrag den Sinn des Stückes entwerfe, als dessen Wehrt von der Art, wie es ausgedrücket wird, abhänget. Es ist eine Art von Untreu, das ein gelehrtes Ohr nicht verzeihen kann, die Musick eines andern zu verfälschen, hinzuzuthun, wegzulassen, welches die meisten Tonkünstler ungescheut thun.

Sie machen sich kein Gewissen, die gesundeste Harmonie, die schmeichelhafteste Melodie zu verändern, und dieses durch drey Fehler im Vortrage, womit sie sich noch recht viel wissen, als wenn sie ein Mittel zur Vollkommenheit gefunden hätten.

Ich rede hier alle diejenigen an, die mit der Instrumentalmusick zu thun haben. Dieser Vorwurf trift sie insgemein mehr als andere. Diese sündigen insgemein durch die übertriebne Höhe des Tones, durch die übertriebne Geschwindigkeit der Bewegung und weil sie den eigentlichen Character eines ieden Instruments unnatürlich machen.

Man hat zu allen Zeiten zum Accord der Instrumente einen gewissen vesten Ton gehabt. Er wurde dergestalt bestimmet, daß die Stimmen der Kinder, der Weiber und Männer dabey ihre Ausdehnung sowohl oben als unten fanden, und zwar ohne einigen Zwang dabey zu leyden. Die Einrichtung und das Diapason der Instrumente sind nach diesem Muster gemachet worden. Man hat beständig geglaubt, daß man sich hiernach richten müsse.

Die

Die Urſach hievon iſt, weil ſowohl die Stimmen als Inſtrumente nichts als rauhe und unverſtändliche Klänge hervorbringen können, wenn ſie die vorgeſchriebnen Gräntzen in den tiefen Tönen überſchreiten, und nichts als rauhe und widerwärtige Klänge hervorbringen, wenn ſie die Schrancken in den hohen Tönen übertreten.

Wäre man übrigens nicht wegen eines Tones, welcher ieder Partie ihre natürliche Ausdehnung gäbe, einig geworden: ſo wäre es unmöglich geweſen, Vocal- und Inſtrumentalconcerte zu machen.

Gleichwohl hat man heut zu Tage das Mittel gefunden, dieſe Ordnung, welche die Natur ſelbſt nothwendig gemacht hatte, zu vernichten. Man entfernet ſich von den der Stimme und den Inſtrumenten geſetzten Schranken. Beſonders iſt es Mode, ſich mit einer den Ohren höchſt verdrießlicken Erhebung in die Höhe auszudehnen.

Es entſpringen aber aus dieſer Neuigkeit zwey groſſe Ungereimtheiten. Denn, da die ſehr hohen Stimmen ſelten ſind, und ſelten in den lezten klaren Tönen ſchöne bleiben: ſo laſſen die Tonkünſtler, die einen mehr als natürlich hohen Ton in den Accord der Inſtrumente bringen, und die Partien im Setzen über ihren Umfang erheben, allzudeutlich die fehlerhafte Höhe ordentlicher Stimmen bemercken.

Indem die Kähle in den hohen Tönen enger wird, die Fibern der Zunge geſpannter werden, und die Luft heftiger bewegt wird: ſo entſtehn daraus gezwungene, manchmahl unreine, allezeit aber unnatürliche Töne.

Man ſinget alſo nicht mehr, man ſchreyt. Es ſind keine vollen und kräftigen Klänge einer in ihrer Ausdehnung freyen Stimme mehr; es iſt ein Geheule, ein Gekreiß.

Eben dieſe Ausſchweiffung iſt auch der Inſtrumentalharmonie nachtheilig. Man weiß aus der Naturlehre, daß, je geſpannter eine Saite iſt, deſtoweniger ſie der Schwebungen fähig iſt, die die Harmonie hervorzubringen geſchickt ſind. Die Höhe des Tons macht heftigere Erſchütterungen, geſchwindere Stöſſe und häuffigere Schläge. Allein eben darum machen auch die Bewegungen der geſpannten Saite weniger Eindruck in den ſchallenden Körper; und je mehr dieſe Spannung die natürlichen Geſetze überſchreitet, deſtoweniger erſchüttert die Saite den ſchaltenden Körper, und würcket auch folglich deſtoweniger.

Daß

Das sind also die Folgen der übertriebnen Höhe der Töne in der Ausführung der Musick, die einige Tonkünstler gleichwohl hiedurch in die Ohren fallender zu machen vermeinen.

Was soll man von der entsetzlichen Länge der Zeit, die sie bey ihren Concerten zum Stimmen anwenden, sagen? von diesen Vorspielen ohne Ende, da die Symphonisten, ieder auf eine besondere Art, die Zuhörer durch ihre Versuche erwüden, und ihnen das Vergnügen, welches sie erwarten, theuer genung kauffen lassen? Wozu dient diese Verwirrung von Tönen, und diese üble Zusammenstimmung? Sollte man nicht mit Ordnung und Stille leichter und geschwinder zur Uebereinstimmung gelangen können? Es würde hiezu genung seyn, wenn man einige Saiten sachte anschlüge, und würde das Ohr nicht eher ermüdet und eckel, als zufrieden gemacht werden.

Wie aber unsere Tonkünstler den Ton über seine Gränzen in den Accord der Instrumente bringen: so überschreiten sie auch mit nicht weniger Verwegenheit die Schrancken der Bewegung. Wie alles in den Tönen gezwungen ist, so ist alles im Tacte übereinander gestürzt.

Man verlanget eine gewisse Flüchtigkeit der Stimme, Gänge und Läuffer, die selbst dem Spieler beschwerlich fallen dürften. Man verändert alle Bewegungen. Durch die Verdoppelung der Geschwindigkeit ist man endlich so weit gekommen, daß man das langsame und das ernsthafte nicht mehr erkennet; und damit gleichwohl einige Proportion in den unterschiednen Tacten beybehalten würde, so hat man nothwendig die langsamen und mäßigen Bewegungen flüchtiger machen müssen, damit man in den muntern Bewegungen desto unmäßiger eilen könne.

Darf man sich wundern, daß die vollkommne Genauigkeit so selten ist? Muß man nicht vielmehr gewärtig seyn, auch die geschicktesten und geübtesten Spieler in der Ausführung stolpern zu hören?

Endlich verstellet die neue Art zu spielen die Instrumente so sehr, daß man bey nahe den Unterscheid ihrer Charactere nicht mehr bemercken kann.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzet, und sind in der Haude- und Spenerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritiſche Muſicus an der Spree.

Zwey und vierzigſtes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 16. Decemb. 1749.

Fortſetzung des Verſuchs über den Verfall des Geſchmacks in der Muſick.

Laßt uns einmal einen Tonkünſtler, der eine Sonate nach dem neuen Geſchmacke ſpielt, aufmerckſam betrachten. Wir werden ſehen, daß er von den vier Sayten ſeiner Violine bey nahe keine als die zwey klaren berühret. Beſonders iſt die kläreſte diejenige, auf der er ſich vorzüglich übet. Er verläßt den Umfang ſeines Inſtruments; er verachtet, ſo zu ſagen, die lauten Töne, und bemüht ſich auf einer Sayte, die ſein Griff etwa noch zwey Daumen breit lang gelaſſen hat, widrige und oft falſche Töne heraus zubringen.

Unterdeſſen bewundert man doch ſeine Bemühungen als Wunderwercke der Kunſt. Man ſollte, wenn man ihn ſieht, ſagen, er habe ſich durch eine Wette verbindlich gemacht, dem Ohre und dem Geſchmacke zum Trotze, bis über den Hals der Violine zu klettern. Der Beyfall ermuntert ihn mehr und mehr, ſich in die gefährliche Nachbarſchaft des Steges zu wagen; und ſeine gantze Kunſt endiget ſich endlich darinne, daß er aus einer verkürzten Sayte mehr ein Geziſche als Töne erzwingt.

Der Ehrgeiz sich hervor zuthun läßt ihn solche ausserordentliche Töne wehlen, daß Saiten von gewöhnlicher Stärcke es nimmer aushalten würden; und daß er sich genöthiget sieht, seine Violine, so zureden mit Haaren zu beziehn, die von so schwachem Schalle sind, daß die Harmonie weder männlich noch nachdrücklich werden kann.

Uebrigens ist es was allz gemeines die Noten nach dem Buchstaben zu spielen. Man will alles mit krausen Noten verbrehmen, man will die Hand sehn lassen, man will zeigen, daß man die Ausführung verstehe, daß man arbeiten könne. Man ist nach nichts als nach der falschen Ehre begierig, daß man sich mit den spitzigsten Geschwindigkeiten gemein mache, und den Schwierigkeiten trotze. Die Schnelligkeit der bezeichneten Stellen ist nicht genug, man muß sie noch verdoppeln. Man bemüht sich nicht mehr zu rühren und zu gefallen, man will nur betäuben, man will Erstaunen erwecken.

Der Musicus bringet es dahin, daß die gantze Musick durch sein Spielen einerley zu seyn scheinet. Er verwirrt und versteckt durch verwegene Wendungen und durch überflüßige Zierrathen den Hauptsatz des Stückes so sehr, daß man ihn nicht unterscheiden kan. Er wird zehn Sonaten spielen, und man wird immer noch glauben, er spiele die erste; denn er hat diese Wendungen einmal in seinen Fingern, und bringt sie ohne Unterscheid aller Orten an.

Gesang und Melodie fallen also weg. Diese Auszierungen sind Stacheln, die durch ihre Menge die Blumen ersticken; es sind geschminckte Annehmlichkeiten, die nur mit einem falschen Glantze prangen; es sind schwelgerische Züge, deren Eindruck durch andre gleich vertilget wird, und die zusammengegommen nichts als ausgekrahmte nichtige harmonische Kleinigkeiten, nichts als eine stoltze Kakophonie sind.

Ambitiosa ornamenta, nugaeque canorae. Horat.

Eine mit Schwürigkeiten angefüllte Musick wird so hoch geschätzt, daß man in der irrigen Meinung sieht, als ob das Ohr über eine Arbeit deste zufriedner seyn müsse, ie übler selbst den Augen darüber wird. Man sollte fast glauben, daß der Ausführer derselben ein zu dieser Uebung als zu seiner Straffe verdammter Uebelthäter seyn müsse. Ist

dieses

dieſes aber eine bloſſe Erdichtung, warum muß er denn würcklich denjenigen zur Straffe ſpielen, die ihn hören?

Wie wird es denn mit dem an dieſem Inſtrumente ſo ſchätzbaren Talent der Reinigkeit und Genauigkeit werden? Die Kunſt, veſte und männliche Töne daraus zu ziehen, wird altväteriſch heiſſen, und derjenigen weichen müſſen, vermittelſt welcher man die Geige dem gröſten Theil der Ausführer unausüblich, und den Liebhabern zuwider macht.

So ſehr handelt man heutiges Tages dem Character der Inſtrumente entgegen. Auf der Orgel höret man nichts als ungewitter, Kriege, und Jagdten, Sonaten und Operſymphonien. Ehemahls war es ein ernſthaftes und majeſtätiſch Inſtrument, wo eine volle und abwechſelnde Harmonie ſtatt fand. Heutiges Tages würde man es bald für eine Leyer, bald für einen polniſchen Bock halten, und ſcheinet der Organiſt ſich mit der Nachahmung der gemeinſten Inſtrumente, und der niederträchtigſten Lieder, die man nicht einmahl in einem ordentlichen Concerte hören läßt, noch recht breit zu machen.

Was ſoll man vom Clavierſpielen ſagen? Was für eine Idee ſollte ein Couperin davon haben, wenn er wiederkäme, und die kindiſchen Spitzfindigkeiten, womit man dieſes Inſtrument aus geputzet hat, ſähe? Die rührenden Stücke finden nicht mehr Platz. Die Geſchwindigkeit der Fauſt hat ihr Verdienſt; Sie wird aber von unſern itzigen Tonkünſtlern ſo weit über den Ausdruck geſetzet, daß ſie darüber vergeſſen, daß die Vollkommenheit des Claviers auch in der Zärtlichkeit, der Nettigkeit und Zierlichkeit beſteht. Unſere groſſen Meiſter beſtrebten ſich, ihr Spiel zu binden; unſere neuern hingegen ſuchen es zu trennen, und folglich ihr Spiel auf einem Inſtrumente ganz mager und trocken zu machen, welches dieſen Fehler nur ſchon genung von ſich ſelber hat.

Die Natur bietet zum Diſcant die rechte, und zum Baſſe die lincke Hand dar. Aber dieſer Gebrauch iſt verjährt. Mann ſchläget itzo die Hände übereinander, um den Diſcant mit der lincken, und den Baß mit der rechten Hand zuſpielen. Dieſe Veränderung iſt ſo beſonders, daß die Augen darüber erfreuet werden, ob das Ohr gleich nichts dabey gewinnet; und ſehen dieſe Kunſtſtücke, wovon man ſo viel Weſen macht, nicht übel den

Kunſtſtücken der Taſchenſpieler ähnlich, deren gantzes Verdienſt auf der Behendigkeit beruht.

Was ſind denn itzo für Zeiten, und ſeit wenn iſt die Muſick dazu gemacht, daß ſie die Ohren verrathen, und die Augen verblenden ſoll? Erniedrigt nicht der Tonkünſtler den Wehrt ſeiner Kunſt, wenn er die nichtswürdigen Künſte einer Gauckelbude damit verbindet?

Es iſt ſo gar kein Inſtrument, ſo gering es auch iſt, deſſen Character man nicht verſtelle, unter dem Vorwand, daß man es vollkommner macht. Die Leyer, der Bock, die zur Feldmuſick gehören, behalten nicht mehr die Art ihres Characters. Man gebrauchet ſie bey ordentlichen Symphonien, da ſie gleichwohl nur zu Paſtoralen und Schäfertäntzen beſtimmt ſind; und währender Zeit, daß man das ernſthafte und das zärtliche von der Flöte und der Gambe verbannet, ſo verſetzet man dieſe Characters auf Bauerninſtrumente, wo das pathetiſche und eindringende heulet und lächerlich wird.

Indem man ſolche unvollkommne Inſtrumente in Anſehen bringen will: ſo läſſet man den Gebrauch der ſchätzbarſten untergehen. Die Laute und Theorbe, die ſo edel und zur Begleitung ſo geſchickt ſind, liegen danieder; und kann man dieſe Unterdrückung nichts anderm, als dem falſchen Geſchmack der Zeit zueignen.

Bis auf einen ſolchen Grad hat man denn die Muſick durch Künſteln und Putzen heruntergeſetzet. Es iſt wahr, daß wir nicht mehr in den Zeiten leben, wo man ſie mit unter die wichtigſten Dinge rechnete. Die Griechen verdammten ehedeſſen den Tonkünſtler Timotheus zur Straffe des Oſtracismus, daß er, den Simonides zu übertreffen, ſeine Leyer mit einigen Saiten vermehret hatte. Die Republick hielte ihn für ſtraffällig, daß er eine überflüßige Neuerung, die das Weſen und die Natur der Lacedämoniſchen Muſick veränderte, eingeführt hatte.

Die Veränderungen, die einige Künſtler unſrer Muſick verurſachen, gehen das gemeine Weſen nicht ſo ſehr an, daß ſie deshalb gezüchtigt zu werden verdienten. Die Abwechſelungen der zum Vergnügen der Menſchen beſtimmten Künſte ſind der Geſellſchaft wenig nachtheilig, und bleiben in der Ordnung der gleichgültigen Dinge.

Aber

Aber die Liebe des Wahren, die Reitze der schönen Einfalt, das Geschrey der Natur, das Ansehen grosser Meister, die Erfahrung und das Zeugniß der Sinne sollten die Musick vor einer ihrem Wehrte nachtheiligen Veränderung schützen. Man kann den musicalischen Witzlingen der itzigen Zeit zu ihrer Straffe nichts anders als das lächerliche ihrer Neuerungen entgegen setzen. Dieß, glaube ich, ist das sicherste Mittel, dem sich verlöschenden guten Geschmack wieder aufzuhelffen.

Alles was ich itzo in Ansehung der Ausschweiffungen, worinnen unsern heutigen Tonkünstler verfallen, gesagt habe, kann uns die wahren Ursachen der Verderbung des Geschmackes in der französischen Musick entdecken. Ich fasse sie in drey Artickel.

Man verändert die Form unsrer Musick: Erstlich, weil man etwas neues machen will; denn wir können allhier die ausschweiffende Liebe unserer Nation für die Neuigkeit und Veränderung nicht verschweigen. Es scheint bey uns, als ob der Trieb zu den Künsten nur unsrer natürlichen Unbeständigkeit die Leichtigkeit der Erfindung und das Glück des Beyfalls schuldig sey. Um uns zu gefallen, suchet man etwas erweckendes, etwas verwunderndes. Die gewöhnlichen Gänge der Harmonie sind verlegen; man will neue schmieden. Der Gebrauch des diatonischen Klanggeschlechts kommt aus der Mode; man vermeint sich auf einem fremden Wege, auf ungebahnten Spuren zu unterscheiden. Man foltert die Einbildungskraft, um einen besondern Gesang hervorzubringen, und neue Verbindungen der Töne zu erfinden, um die Modulationen durch neue Wendungen und Gänge an einander zu fesseln.

Man übet die Stimme in den allerungebräuchlichsten Passagen, um sich eine Flüchtigkeit zuwege zubringen. Bishieher ahmten die Instrumente den Accenten der Stimmen nach; itzo ist es die Stimme, die den Instrumenten in gebrochnen Sätzen, in den flüchtigsten Coloraturen, in der Seltsamkeit der Klänge nachahmet.

Man gewöhnet die Hand auf den Instrumenten zu beschwerlichen Lagen, zu erzwungenen Stellungen, zu höckerigten Fortschreitungen, zu versetzten Tonarten; und alles dieses aus keinen andern Ursachen, als nichts von dem zu machen, was schon gemacht worden ist, wenn es der Natur gleich hundertmahl gemässer, und dem Ohre weitangenehmer ist.

Zum andern verändert man die Form unſerer Muſick, indem man ſich von nichts als von dem ſchweren reitzen läßt. Alles was leicht iſt, wird mit Verachtung verworfen, als wenn die ſchmeichelhafte Muſick nicht auch ihre Schwürigkeiten hätte, als wenn der Grad des Vergnügens, welches ſie uns verſchaft, nach der Mühe, die ſie uns koſtet, abzumeſſen wäre, und als wenn es ſich nur mit dieſem Preiſe erkauffen lieſſe.

Mögten doch alle die, die die Schwürigkeiten lieben, einmahl für allemahl begreiffen, daß ein wohlgeſchlagener Triller, ein glücklicher Vorſchlag, ein wohlausgehaltener Ton ungemein ſchwerer und ihrer Aufmerckſamkeit würdiger ſind als alle ihre andern Kräuſel.

Turpe eſt difficiles habere nugas
Et ſtultus labor eſt ineptiarum.

Martial.

Wollte man ja Neuigkeiten einführen, ſo wollte ich lieber, daß man eine Methode erfände, die den Fortgang der Kunſt erleichtert, als daß man durch tauſend Bemühungen ihre Schwürigkeiten zu vermehren ſuche.

Endlich verändert man die Form unſerer Muſick, indem man, nach dem Exempel der Deutſchen, allzuſehr auf die Nachahmung der Ausländer erpicht zu werden anfänget. Das iſt der Stein des Anſtoſſes unſerer Tonkünſtler. Der italiäniſche Geſchmack verführet ſie dergeſtalt, daß ſie ihn ohne Unterſcheid in ihr Spiel und ihre Compoſitionen mengen. Sie leihen ſelbſt öfters den Italiänern, da ſie ſelbige nachahmen wollen, Fehler, die ſie nicht haben. Die gute italiäniſche Muſick iſt nicht ſo kauderwelſch, wie man ſie uns vorſtellet (*) Corelli kann uns zum Exempel dienen. Dieſer

(*) Man ſieht aus dem Zuſammenhang, daß der Herr Bollioud von den alten italiäniſchen Meiſtern redet. Dawider iſt nicht vieles einzuwenden. Ob die neuern und ihre blinden Nachäffer in und auſſerhalb Welſchland hiemit zu vergleichen ſind, dazu gehöret der Glaube eines reiſenden Liebhabers der Muſick von der Tyber. Mir iſt vor kurtzem ein Manuſcript in die Hände gerathen, worinnen eine Anleitung gegeben wird, den Geſchmack der Italiäner in der Muſick zu beurtheilen. Hier iſt ſie. Siehe folgende Anmerckung pag. 340.

ſer vortrefliche Man hat allein in ſeinen Wercken mehr Harmonie und mehr ſchöne von der Natur eingegebenen Geſänge angebracht, als man vielleicht in allen Sonaten unſerer Harmoniſten finden würde. Sie machen eine ſeltſame und übelzuſammenhängende Vermiſchung des franzöſiſchen und italiäniſchen Geſchmacks, da ſie unterdeſſen den ihrigen, als denjenigen, den ihnen die Geburt gegeben hat, und wozu ſie die gröſte Fähigkeit haben, empor zu bringen vergeſſen. Denn man darf ſich nicht ſchmeicheln, daß wir die Art der Italiäner gut nachahmen; es iſt uns unmöglich, davon zu urtheilen. Aber die Italiäner mercken gar wohl, wie weit wir von ihrem Geiſt und ihrem Geſchmack, deſſen wir uns niemahls recht bemächtigen werden, entfernet ſind.

Anmerckung.

Der Geſchmack iſt die innerliche Empfindung in die Sinnen fallender Vollkommenheiten. In allen Wiſſenſchaften alſo, wo in die Sinne fallende Vollkommenheiten zu empfinden ſind, findet der Geſchmack ſtatt. Dieſe ſind nicht allein die Mahler- und Bildhauerkunſt, Muſick und Tanzkunſt, ſondern vornemlich die Poeſie, nicht eigentlich wegen ihres Wohlklanges, ſondern weil es ihre vornehmſte Pflicht iſt, alles was ſie vorſtellt, ſo vorzuſtellen, als ob wir es mit den Sinnen empfünden.

In der Mahler- Bildhauer- und Tanzkunſt hat man Vollkommenheiten, die in die Augen fallen; in der Muſick Vollkommenheiten die ins Gehör fallen. In der Poeſie beyde, und noch weit mehrere.

Die Mahler- Bildhauer- und Tanzkunſt ſind nicht ſo weit unterſchieden, als man wohl meinen mögte. Von den zwey erſten wird es zwar wohl niemand in Zweifel ziehen. Die Mahlerkunſt kann uns von dem, was in die Augen fällt, nur eine Fläche vorſtellen, und den Unterſcheid ſeiner Theile bemercket ſie durch den Unterſcheid Lichts und Schattens. Die Bildhauerkunſt ſtellt uns von dem, was in die Augen fällt, alle Flächen vor, macht alle Theile ſelbſt, und überläßt es der Natur, den Schatten zu machen. Doch von dem, was wir ſehen, ſehen wir nicht allein ſeine äuſſerliche Geſtalt, welche man auf dieſe zwey Arten nachahmen kann, ſondern auch ſeine Bewegungen. Dieſe kann weder die Mahler- noch Bildhauerkunſt ausdrücken, ſondern dieſes ſoll eigentlich die Tanzkunſt thun. Dieſe ſoll uns vorſtellen, was man bey der und jener Gelegenheit, an dem und jenem Orte, zu der oder jener Zeit, nach Beſchaffenheit der oder jener Gemüthsbewegungen, für äuſſerliche Bewegungen macht, oder, noch einer vernünftigen Vergröſſerung machen könnte.

Zwiſchen

Zwiſchen unſern Sinnen iſt eine gewiſſe Harmonie. Ich will nicht unterſuchen, worinnen dieſe Harmonie beſteht; genung, ſie iſt Auch unter den Vollkommenheiten, welche in die Sinne fallen, iſt eine gewiſſe Harmonie. Die Wahrheit dieſes Satzes erhellet aus den Erfahrungen, die man von der Harmonie der Farben und der Töne gemacht hat. Alſo müſſen auch die Empfindungen der in unterſchiedne Sinne fallenden Vollkommenheiten eine Verwandtſchaft untereinander haben, ſo, daß man ſagen kann: was für einen Geſchmack dieſer oder jener, dieſe oder jene Nation, in der Mahler- Bildhauer- oder Tanzkunſt, oder in der Poeſie hat, eben dieſen Geſchmack wird ſie auch in der Muſick haben. Dieſen Satz kann man ſo oft, als es die Glieder deſſelben verſtatten, verändern.

Sind die Italiäner keine Feinde der Natur, ſo ſind ſie doch in vielen Stücken kühne Verächter derſelben, oder, nach ihrer Art zureden, ſie wollen, wenn es den Göttern gefällt, Verbeſſerer derſelben ſeyn. Man unterſuche ihre Mahler. Es ſind gröſtentheils Meiſter, welche die Welt bewundert. Woran aber unterſcheidet man ein italiäniſches Gemählde vor andern? Man wird ſich ſelten irren, wenn man das für ein italiäniſches Gemählde ausgiebt, welches den ſtärckſten Schatten, und das höchſte Licht hat.

Beydes iſt bey ihnen nicht, wie wir es in der Natur finden, ſondern wie ſie es im dunckeln durch eine beliebige Erleuchtung erzwingen. Es iſt wahr, ſie rühren das Geſicht dadurch viel heftiger, viel lebhafter. Allein das Vergnügen darüber vermindert ſich nach und nach. Man empfindet endlich, daß es nicht die durch anhaltende Betrachtungen ſich immer verſchönernde Natur, ſondern der ſtolze Eigenſinn eines Meiſters ſey, der ſich unter ihren ſimplen Vorſchriften entweder nicht zu biegen weiß, oder ſich darunter zu biegen ſchämet.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Haude und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritiſche Muſicus an der Spree.

Drey und vierzigſtes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 23. Decemb. 1749.

Beſchluß des Verſuchs über den Verfall des Geſchmacks in der Muſick.

So lächerlich der Italiäner ſeyn würde, der die franzöſiſche Muſick nachahmen wollte: ſo lächerlich düncket mich allezeit der Franzoſe mit ſeiner falſchen Nachahmung des italiäniſchen Geſchmackes zu ſeyn. Es handeln die Welſchen aber in dieſem Stücke klüger als wir. Ueberhaupt zu reden, ſo höret man niemahls ſagen, daß ſie uns in der Muſick nachzuahmen ſuchen.

Woher kommt es denn, daß der Franzoſe ſo wenig aus ſeinem Geſchmacke machet, daß er ihm der Ausländer ihren vorzieht? Ein iedes Volck übet die Künſte nach ſeinem Geiſt und Witze aus. Wir können ja die Italiäner mit ihren Manieren zufrieden laſſen, ohne ſie zu ſehr zu bewundern oder zu verdammen; laßt uns die unſrigen zu ſchützen, vollkommner zu machen, befliſſen ſeyn.

Ich muß zum Beſchluſſe einige Einwürfe, die man mir ohne Zweifel machen wird, beantworten. "Nach ihrer Meinung, wird einer ſagen,

ist denn das Jahrhundert Ludwigs des Vierzehnten der letzte Periode der Vollkommenheit der Musick. Man muß denn nunmehr stille stehen, und nichts mehr hinzuzuthun gedencken. Unterdessen verändern die Zeiten in Dingen des Geschmacks die Gewohnheiten nach ihrer Willkühr. Es ist nicht möglich, etwas gewisses hierinnen zu bestimmen, und die Vergleichungen eines Jahrhunderts mit dem andern beweisen nichts wider den herrschenden Geschmack.„

Hierauf antworte ich, daß ich gar nicht vermeine, den Fortgang der Kunst in solche enge Gränzen zu schliessen, noch dem vergangnen Jahrhundert soviel Ehre zu erweisen, daß ich darinnen die Epoche und das Ziel ihrer Vollkommenheiten setzen sollte. Ich gestehe, daß besonders die Tonkunst seit dieser Zeit sehr zugenommen hat, und noch zunehmen kann. So lange Menschen gebohren werden, wird man in allerley Gattungen der Künste grosse Geister es ihren Vorfahren zuvorthun sehen. Ich thue dieses Geständniß aber mit einiger Einschränckung.

Ich sage, daß es in den Künsten, wie in den übrigen Dingen, zu allen Zeiten und bey allen Völckern ein gewisses wahres giebt. Die Vernunft und die Natur, die beyde unveränderlich sind, haben Gesetze festgestellet, die die Veränderungen und Seltsamkeiten, die die Künstler einführen, nicht übermeistern können.

Die Musick ist in Wahrheit seit funfzig Jahren viel vollkommner geworden. Was sie aber in Ansehung der Ausführung gewonnen hat, scheinet sie in Ansehung der Setzkunst verlohren zu haben. In der Leichtigkeit und Geschwindigkeit im Spielen; in der Nettigkeit und Methode des Gesanges hat man es merklich hochgebracht. Die besten ehemahligen Spieler zitterten bey dem ersten Anblick einer Opernouvertüre, und unsre Tonkünstler verschlingen heutiges Tages, so zu sagen, die ausgearbeitesten Sonaten.

Die Theorie dieser Kunst ist auch zu einem Grade der Vollkommenheit gelanget, der sie den höchsten Wissenschaften gleich machet. Niemahls sind die Einsichten in die Harmonie grösser gewesen. Der wesentliche Punct aber, worinnen unser Jahrhundert fehlet, ist der Geschmack, der wahre Geschmack. Nun aber ist die Zeit, worinnen Lully, Lalande und einige andere gelebet, diejenige Zeit, wo die Tonkonst, nach dem Urtheile der Kenner, diesem guten Geschmack, diesem Wahren, welches nicht veraltet

altet, am nächſten gekommen iſt. Es folget alſo hieraus, daß, wenn das vorige Jahrhunder nicht die gröſte Vollkommenheit erreichet hat, es auch nicht weniger wahr iſt, daß das unſrige, da es ſich eine ganze neue Bahn machet, ſich nicht allein nicht der Seite der Wahrheit nähern, ſondern ſich allmählich davon entfernen wird.

Man wird mich fragen: Welches iſt denn dieſer Geſchmack? durch was für Merckmahle unterſcheidet er ſich? Ich werde antworten, daß, ohne eine kurze und ausführliche Erklärung des Geſchmacks in allen Dingen zu geben, ich dafür halte, daß in Anſehung der Künſte und beſonders der Muſick der gute Geſchmack dasjenige iſt, was mit der Natur übereinſtimmet, was die Vernunft gutheiſſet, was weder gezwungen noch übertrieben iſt, was unſre Sinnen beluſtiget, was unſer Hertz bezaubert, was uns einnimmt; worinn wir nichts widerwärtigs, nichts widerſinniges finden, was berühmte Künſtler durchgehends am meiſten ausgeübet, was wahre Kenner hochhalten. Alles was dieſe Eigenſchaften nicht hat, kann nichts als ein falſcher Geſchmack ſeyn.

Man wird ſagen, daß ich dieſe Fehler in der Setzkunſt, dieſe neuen Gebräuche in der Ausführung der Muſick den Meiſtern der Kunſt überhaupt zueigne, und daß man vielmehr den Schülern der Tonkunſt und den ſchlechten Muſickverſtändigen dieſen Vorwurf machen muß. Ich gebe zu, daß dieſe leztern meiſtentheils eher, als die Meiſter, dieſe Misbräuche einführen: Aber ich kann es dieſen nicht verzeihen, daß ſie dem Strohme folgen, daß ſie ſich durch den herrſchenden falſchen Geſchmack hinreiſſen laſſen, da ſie ſich vielmehr dawider ſetzen ſollten und könnten.

Uebrigens ſind es eben nicht die ordentlichen Fehler wider die Vollkommenheit der Kunſt, die ich angreiffe; es iſt die Vollkommenheit ſelber, die man ihr zu geben vermeinet, oder, beſſer zu reden, die neuen Mittel, die man darinnen fortzukommen, anwendet.

Wer ſoll ſich aber nun anders bearbeiten, die Muſick vollkommner zu machen, als diejenigen, die ſich durch ihre Gaben darinnen hervorthun? Es iſt unnöthig ſie zu nennen, dieſe ſonſten aus mehr als einer Urſache ſchätzbaren, aber durch ihre Bereitwilligkeit, womit ſie ſich dem Eigenſinn der Zeit überlaſſen, gar zu kennbaren Meiſter. Sie zu entſchuldigen, wird jemand antworten: "Sie ſind verbunden, dieſem Eigenſinn zu folgen.

Man will etwas neues, es koſte was es wolle; das was den gröſten Muſtern ähnlich ſieht, iſt ſelbſt unſchmackhaft und verdrießlich geworden.„

Ich vergönne den Partiſanen des Neuen, daß der Künſtler ſeinen Geiſt und Witz durch Erfindungen in ſeinen Wercken ſehen laſſe; daß er nicht ausſchreibe und andere beſtehle; daß er aus ſeinem Kopfe neue Gedancken und Wendungen des Geſanges hervorbringe, daß er ein Schöpfer ſey: Aber dieſes unter der Bedingung, daß dieſe Gedancken, dieſe Wendungen des Geſanges, dieſe Erfindungen unter der Oberherrſchaft der Natur ſtehen, und dem guten Geſchmack gemäß ſind.

Man muß etwas neues machen. Gar wohl; Man muß aber auch etwas gutes, oder zum wenigſten etwas erträgliches machen. Das iſt der Punct der Schwürigkeit. Da das neue und das ſchöne ſich nicht ſoleicht zuſammen findet: ſo tröſtet man ſich über die Abweſenheit des leztern durch die Entdeckung des erſten, als wenn die Neuigkeit eines Dinges die Stelle ſeiner weſentlichen Vollkommenheiten vertreten könnte.

Aber endlich, wird mir jemand einwerfen, dieß iſt der Geſchmack der Zeit. Man gefällt, wenn man ſich ihm gleichſtellet; und denn iſt alles gewonnen, wenn man das Glück zu gefallen hat.

Ich frage aber: Wem gefällt man? Wahrhaften Kennern? Gewißlich keinesweges; Einem Hauffen neubegieriger, ihre Empfindungen zu Rathe zu ziehen und das gute vom falſchen zu unterſcheiden unfähiger Köpfe.

Ich ſpreche hier nach erfahrnen und Kunſtverſtändigen Liebhabern, Leuten, die die geſunde Harmonie zu ſchmecken, und die Verdienſte und Gaben in dieſen Stücken zu beurtheilen geſchickt ſind. Sie ſeufzen alle, daß ſie die Tonkunſt ſo abarten ſehen.

Wäre dieß übrigens der allgemeine Geſchmack, wäre er darum beſſer, weil er dem Geſchmack des vorigen Jahrhunderts ſchnurſtracks entgegen iſt? Wo will es denn endlich mit der Freyheit dieſer Ausſchweiffungen, mit der Seltſamkeit dieſer Gewohnheiten hinaus. Was kann uns dieſe Veränderung anders als einen allgemeinen Fall in den Künſten verkündigen? Sie haben ja zu geheime Verbindungen unter ſich, daß ſie nicht an den Veränderungen, die ihre Natur aufheben, untereinander Theil haben ſollten.

Die-

Dieſer Fall drohet uns ſchon zu ſtarck. Man ſiehet in allen Dingen auf nichts als den äuſſern Schein. Ueberall ſtreuet man das falſche, das unächte mit vollen Händen aus. Die Beredſamkeit, die Poeſie, die Baukunſt ſpüren ſeit einiger Zeit gar merckliche Veränderungen.

Da ſind neue Sitten; da iſt eine Art von Procht, der deſto leichter einzuführen iſt, je weniger er koſtet, und je bequemer er jedermann iſt.

Es iſt alſo billig, daß man dieſen Strohm zu hemmen ſucht. Die geſchickten Kenner müſſen ihre Stimme gegen ſolche irrige Gewohnheiten erheben; die Academien müſſen die Beſtrebungen der Freunde des guten Geſchmacks rechtfertigen, und ieder der ſeiner Sinnen mächtig iſt, muß ſich ungeſcheut für die Wahrheit erklären.

Fortſetzung der Anmerckungen über den Geſchmack der Italiäner.

Betrachtet die welſchen Bildhauer: Findet man nicht bey ihren gröſten Meiſtern die wunderliche Verwegenheit, die natürliche Proportion der Glieder, beſonders an dem menſchlichen Körper, zu verbeſſern? Halten nicht die gröſten unter ihnen dasjenige für rauh, was der Natur gar zu ſehr folgt?

Und ihre Tantzkunſt? den wie vielſten Theil iſt dieſe natürlich? Iſt was einnehmendes in ihren Tänzen? was bewegendes? daran haben ſie nicht gedacht. Sie wollen nur durch halsbrechende Luftſprünge in Erſtaunen ſetzen.

Endlich auf ihre Poeſie zu kommen. Man müſte keinen Dantes, keinen Taſſo kennen, wenn man nichts von ihren abentheuerlichen Erdichtungen, von ihrer ausſchweiffenden Einbildungskraft wiſſen wollte.

Sollten ſie alſo wohl in der Muſick nicht eben dieſen Geſchmack beſitzen? Unpartheyiſche Kenner mögen es entſcheiden. Ich falle auf ein Gleichniß. Aus der Geometrie iſt bekannt, daß, wenn man eine Linie durch unterſchiedne parallel Linien ſchneiden läßt, dieſe durchſchneidende Linie bey der parallel Linie einerley Winckel machen wird. Unter dieſen unterſchiednen parallel Linien ſtelle ich mir die unterſchiednen Wiſſenſchaften, worinnen es auf den Geſchmack ankömmt, vor, und unter der durchſchneidenden

denden Linie den Geschmack einer gewissen Nation, welcher die Neigungen, die er in der einen Wissenschaft hat, auch in den übrigen behält.

Daß überhaupt ein Italiäner in allen seinen Handlungen übertrieben und ausschweiffend ist, wird niemand läugnen. Wenn er liebt, so liebt er phantastisch; wenn er haßt, so hast er viehisch. Nur in der Musick sollte er natürlich und vernünftig seyn? Man kann leicht sehen, wie gegenseits das Urtheil von den Franzosen ausfallen würde, wenn man sie auf diese Art beurtheilen wollte.

Nun sage man mir, ob ich den Italiänern zuviel gethan, und insbesondere, ob es sich schicket, daß man den heutigen guten Geschmack den welschen nennet. Wir wollen dieses ein wenig weitläuftiger untersuchen.

Die eifrigsten Vertheidiger der Italiäner läugnen nicht, daß man in dem Vorurtheile für selbige etwas zu weitgegangen sey. Sie setzen aber hinzu, daß dieses Vorurtheil bey verständigen nicht geherrschet habe. Ich bin darinnen vollkommen ihrer Meinung. Denn wäre es auf die verständigen allein angekommen, so würde dieses Vorurtheil nimmer entstanden seyn. Man weiß aber, wie leicht das menschliche Gemüth zu gewinnen ist. Was vermag nicht ein Exempel? das Exempel wird zur Regel. Wie geht es nicht mit den Moden? Eine nach allen Regeln der Vernunft gebilligte alte Mode machet einer weit von diesen Vollkommenheiten entfernten neuen lächerlichen Erfindung Platz. Selbst der Philosoph, der wider die Thorheiten der Meinungen eifert, läßet sich davon einnehmen. Er machet sie mit. Hat er keinen andern Bewegungsgrund hiezu, so findet er sich dadurch sattsam gerechtfertigt, daß er bey seinen Mitbürgern für keinen eigensinnigen Kopf angesehen seyn will. Man deute dieses auf die Vorfälle in der Tonkunst.

Was aber gab zu dem Vorurtheile für die welsche Musick Gelegenheit? die Erfindung der Oper. Man ahmte diese Art von Schauspielen in fremden Ländern nach. Italien, welches mit Sängern und Sängerinnen überschwemmet war, machte sich diese Gelegenheit zu Nutze, sich seines Ueberflusses zu entschütten. Es ward seiner vielen Kählen überdrüßig. Es waren unstreitig nicht allezeit die größten Virtuosen, die ihr Vaterland zu verlassen, genöthigt wurden, um in einem fremden empor zukommen. Ein Land, worinnen der Sohn vom Vater die Gewohnheit ererbet, Dinge, die nach der Fremde schmecken, ob sie gleich öfters von dem allerschlechtesten

Wehrt ſind, einheimiſchen Koſtbarkeiten von ungleich gröſſerm Wehrt vorzuziehen, dieſes Land nahm ſie auf. Junge Herren, die Italien ehemahls geſehen, und daſelbſt einen Scheu vor dem deutſchen Namen bekommen hatten, fiengen zu gleicher Zeit an, ihre eigene Sprache zu haſſen, nachdem ſie ſich bereits vorhero ihrer Abkunft geſchämet hatten. Es war kein Wunder, daß die ſchmeichelnd ſtolzen Italiäner die ſo wieder ſich ſelbſt eingenommnen aufrichtigen Deutſchen völlig gewonnen. Nebſt ſo vielen Sängern und Sängerinnen langeten alle Tage etliche Caravanen von Spielern auf allerhand Inſtrumenten bey uns an. Die Deutſchen wichen, oder muſten dem Hochmuth dieſer Leute weichen. Es hieß: die Italiäner ſezten beſſer; ſie ſpielten beſſer. " Was etwann, ſagt Herr Scheibe, ein Deutſcher mit einer klügern Ueberlegung ſezte, war einfältig ſchlecht und widrig, da doch dieſer die Natur und die Leidenſchaften auf die vortreflichſte Art ausgedrücket hatte. „

Künftig weiter.

Mein Herr,

Sie mögen böſe werden, oder nicht. Ich ſage es ihnen frey unter die Augen, ſie wechſeln ihre Materien nicht genung ab. Glauben ſie nicht, daß es einen ermüden muß, immer vom Geſchmack reden zu hören. Ich will ihnen hiemit ein Mittel an die Hand geben, wie ſie unterſchiedne Leſer, die ſo, wie ich, geſinnet ſind, und die nicht immer von der Muſick reden hören wollen, ohngeachtet mein Herr laut ihres Titels ſich zu nichts weiterm anheiſchig gemacht, wieder gut machen können. Ich komme eben aus der Redoute. Da ich noch ſo munter davon bin, daß ich keine Luſt zu ſchlaffen habe: ſo will ich einige Verſe aus dem 16. Buche der Verwandelungen des Ovid, meines Leibdichters, überſetzen. Ich überlaſſe es ihnen, ſelbige nach ihrem Belieben bekannt zu machen. Ich bin ꝛc.

Den 16. Decembr. 1749.

Oſan.

Marcina ward im Dienſt der Liebesgöttin alt.
In dieſer Dienſtbarkeit vergeht die Schönheit bald.
Auch ſie fing dem Therſit ſchon ziemlich an zu gleichen:
Doch konnte ſie noch nicht von der Gewohnheit weichen.

Ihr

Ihr todter Reiz drang itzt in keines Jünglings Bruſt,
Und ſie vergnügte ſich nur noch an andrer Luſt.
Sie machte liebenden fürs Geld Gelegenheiten;
Und dieß erinnerte ſie an die alten Zeiten.
Sie ſchlich die halbe Nacht die Straſſen auf und ab,
Und ſah, wo es für ſie was zu verdienen gab.
Wenn oft manch luſtig Paar um gleichen Zweck geſtritten,
So führte ſie es an, und ſie gieng in der Mitten.
Einſt kam ein Sybarit zu ihr mit vollem Sprung,
Und bat für ſeine Glut bey ihr um Linderung.
Allein ſie hörte nicht. Dem ſüſſeſten Verſprechen.
Muß die gewohnte Kraft für dieſesmal gebrechen
So eben führte ſie ein jung unſchuldig Kind . .
Wohin? . . Das wiſſen die, die Sybariten ſind.
Der Sybarit denckt ſchon ſein Glück gemacht zu ſehen.
Marcina eilt, und er muß ſeiner Wege gehen.
„O Venus! rief er aus; gieb mir dießmal Gehör:
„Wo nicht, ſo bring ich dir kein einzig Opfer mehr.
„Die Frevelthat muſt du an dieſem Weibe rächen,
„Du darfſt ja nur ein Wort beym Gott der Götter ſprechen.
Cythera ward bewegt; der Vorſpruch ward gewagt.
Wenn hat wohl Jupiter der Venus was verſagt?
Kurz, er verdammte ſie, zum Abſcheu auf der Erden,
Auf dieſer Seite Mann, auf jener Frau zu werden.
So ſah ſie, wie zuvor, wenn ſie ein Paar geführt,
Da jegliches Geſchlecht ſich in ihr ſelbſt verliert.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzt, und ſind in der Hand- und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Critiſche Muſicus an der Spree.

Vier und vierzigſtes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 30. Decemb. 1749.

Fortſetzung der Anmerckungen über den Geſchmack der Italiäner.

Es war kein Wunder, daß, wenn ſich ein Deutſcher mit ſeiner Arbeit hören ließ, mann dieſelbe kaum anhörenswürdig ſchätzte. Gab man aber ſelbige für eine welſche aus: ſo klappte man ſchon zum voraus in die Hände.

Nun will ich hier der welſchen Nation den ihr gebührenden Ruhm nicht entziehen. Man weiß, daß ſie die erſten waren, die zur Herſtellung des unter dem ehemahligen wüſten und unförmlichen harmoniſchen Chaos verſteckten Geſanges, wo nicht den Grund legten, doch zum wenigſten Gelegenheit gaben. Allein ein iedes Volck brachte denſelben nach der ihm am beſten ſcheinenden Art ins Feine. Denn, daß man ſchlechterdings der Art der Welſchen, den Geſang auszuüben, und alle Theile der muſicaliſchen Stücke einzurichten, gefolget ſey, daß folglich ein iedes Land, z. E. Deutſchland, ſeinen eigentlichen urſprünglichen durch ſein

Temperament ihm zu Theil gewordenen Geſchmack ſo unterdrücket habe, daß man die Ausarbeitung der Deutſchen und Italiäner nicht von einander unterſcheiden können, hierwider ſtreiten die Exempel aller Tonkünſtler aus beyden Ländern, die zu gleicher Zeit gelebt, und ſich in gleicher Gattung von Schriften, und auf einem und eben dem Inſtrumente hervorgethan haben. Worinnen ſehen z. E ein Theile und Bononcini, ein Schmelzer und Lorenzani, ein Finger und Albinoni, ein Froberger und Frescobaldi, ein Pachelbel und Pasquini durchgängig ähnlich? Gucket nicht bey einem ieden der Landsmann hervor? Bey den Deutſchen wird man, das Verhalt der unterſchiednen Zeitperioden beobachtet, niehmahls ſo krauſe Hauptſtimmen, als bey den Welſchen, und bey dieſen allezeit weniger Harmonie als bey jenen finden. Nichts deſtoweniger brachten es die Welſchen dahin, daß, da man ihre Art zu ſetzen und zu ſpielen, das iſt, ihren Geſchmack bereits mit Ausſchlieſſung anderer Völcker, und beſonders der Deutſchen, für den ſchönſten erkannt hatte, daß, ſage ich, wenn ein anderer mit ſeiner Arbeit und Ausführung gefallen wollte, er ſie allezeit für eine Arbeit und Ausführung im welſchen Geſchmack ausgeben muſte, ſo viele Kennzeichen des mercklichſten Unterſcheides auch vorhanden waren. Genung, die durch Vorurtheile geleiteten Zuhörer hatten darauf keine Acht.

Dieſes Verfahren zog die groſſen muſicaliſchen Pilgrimſchaften nach Italien nach ſich. Das Vorurtheil daß die Italiäner die gröſten Muſickmeiſter wären, daß der beſte Geſchmack bey ihnen herrſche, daß die ſchöne Tonkunſt nur bey ihnen zu hohlen ſey, hatte ſich in eine epidemiſche Kranckheit verwandelt. Es griff ärger als Fieber und Peſt um ſich. Man ließ ſich kein Geld dauern. Es war genung daß man nach überſtandnen beſchwerlichen Reiſen nach Italien ſich in ſeinem Vorurtheile wieder ſich ſelbſt beveſtigt hatte, und daß man zur Verſicherung deſſen von einem Virtuoſen in Welſchland einen Beglaubungsſchein aufweiſen konnte. Hatten aber die Deutſchen das gröſte Mistrauen gegen ſich ſelber; ſo war es kein Wunder, daß es die Welſchen gegen die Deutſchen hatten. Sie hatten nicht nur Ehre davon. Sie bereicherten auch ihre Beutel. Kurz, das Vorurtheil wider die welſchen Tonkünſtler war allgemein. Ich verſtehe aber durch die Allgemeinheit dieſes Vorurtheils nicht, daß die Capellen Deutſcher Für-

ſten

ſten mit nichts als Italiänern von Geburt angefüllet geweſen. Der unbilligſte Italiäner hätte dieſes nicht nicht fodern können. Ich verſtehe, daß die unter ihnen kriechenden Deutſche, wo ſie nicht etwann ihren Namen, wie ein gewiſſer Pescatori, verändert hatten, zum wenigſten durch Schmiegungen und Geſchencke einem welſchen Vorſitzer oder Aufſeher einer Capelle von ihrer welſchen Orthodoxie handgreifliche Proben ablegen, das iſt ſich ein Empfehlungsſchreiben erkauffen muſten, wie man, wenn es nöthig wäre, ſelbiges durch viele Beyſpiele darthun könnte.

So ſehr man aber für die Welſchen eingenommen war, ſo hat ſich doch allmählich dieſes Vorurtheil zu vermindern angefangen. In der Einbildung, worinnen die Welſchen ſtanden, daß nur ſie die Preiſe von den Händen der Muſen zu empfangen berechtigt wären, daß keine Nation ins beſondere die wegen ihres eigenen Witzes ſo ſehr bey ihnen verdächtige deutſche, ihr ſelbige abzulauffen, das Geſchicke hätte, und aufgeblähet durch den Beyfall, womit man ſie überall verehrte, fiengen ſie an nachläßig zu werden. Sie glaubten, daß der Name Italiäner ſchon den niederträchtigſten Geſang, die elendeſte Harmonie zu ſchützen fähig wäre. Ich will aber nicht behaupten, daß ſich durchgehends alle Welſchen dieſes Verwurfs theilhaftig gemacht. Niemahls ſoll man mich ſolcher Parteylichkeit überführen. Man weiß aber auch, wie geringe die Anzahl derjenigen zu werden begunte, die den Fußſtapfen ihrer Vorgänger nachfolgten, und was dieſe (weil doch ein Ding nicht gleich bey ſeinem Urſprunge vollkommen iſt) zu verbeſſern, nicht den Einfall gehabt hatten, den Vorſchriften der Vernunft und Natur gemäß aufzuputzen, ſich angelegen ſeyn lieſſen (*)

(*) Da viele Leute mit nichts anderm als Zeugniſſen zu ſtreiten gewohnt, und folglich ohne Zweifel mit nichts anderm als Zeugniſſen einzutreiben ſind: ſo will ich einige gelehrte und zwar gebohrne Italiäner, die alle Männer von gutem Geſchmack in den ſchönen Wiſſen-

Die eifrigen Deutſchen waren es, die beſtändig fortfuhren, ſchriftlich und mündlich, durch Lehren und Ausübungen, durch practiſche und theoretiſche Meiſterſtücke dem guten Geſchmack aufzuhelfen. Endlich näherte ſich Deutſchland dem glücklichen Perioden, da ſein Geſchmack vollkommen, und ſelbſt den Ausländern zum Muſter dienen ſollte. Ein Händel und Telemann fingen an; ein Graun und Haſſe vollführten es. Iſt es ehemals die lächerlichſte Sache von der Welt geweſen, wenn man einen Schmelzer, einen Theil einen Froberger, ꝛc. für muſicaliſche Scribenten im welſchen Geſchmack ausgeben wollen, da die Kennzeichen eines deut-

---

ſenſchaften und beſonders ſeine Kenner der Muſick ſind, die itzige Muſick ihres Landes beurtheilen laſſen. Ein ungenannter italiäniſcher Graf, der in die italiäniſche zu Genf ausgegebene Bibliotheheck einen Brief über den Character ſeiner Landsleute einrücken laſſen, urtheilt im zehaten Bande dieſer Bibliotheck pag. 115. davon alſo:

„Nach dem Vincenzo Galiläo und Zarlino haben wir keine Auctores, die methodiſch von der Tonkunſt gehandelt hätten. ‚ ‚ ‚ Seit dem man angefangen, im Geſchmacke auszuſchweiffen, und die ſeltſamſten Fugen zum Vorſchein zu bringen, die weit geſchickter ſind, Verwunderung als Vergnügen zu erregen; iſt die Muſick ſehr mercklich verändert worden ‚ ‚ ‚ Die geiſtliche Muſick des Benedetto Marcello ſollte hinführo ein Muſter der Kirchenmuſick ſeyn, worinnen ſich ich weiß nicht was für ein weibiſcher und theatraliſcher Geſchmack eingeſchlichen hat.„

Gravina, dieſer groſſe Mann, gehet in ſeinem Urtheile noch weiter. Nachdem er in ſeinem Tractat: della Tragedia pag. 70. von den wunderbaren Würckungen der Muſick der alten geſprochen: erkläret er ſich über den Geſchmack der heutigen italiäniſchen Muſick folgendergeſtalt:

„Die Muſick, die wir heutiges Tages auf unſern Theatern hören, iſt weit entfernt, dieſe groſſe Würckungen hervorzubringen. Anſtatt den Sinn der Worte nachzuahmen, dienet ſie zu weiter nichts, als denſelben zu ſchwächen, und gänzlich zu vernichten. Deßhalb wird ſie auch von denen, die einen richtigen Geſchmack haben, ſo ſehr gemißbilliget, als ſie denjenigen gefällt, die mit der Vernunft in keinem groſſen Vernehmen ſtehen. In Wahrheit, der Geſang der Worte ſoll vielmehr die

deutſchen Geſchmacks auf allen Saiten bey ihnen hervorblicken: wie abgeſchmackt muß es ſeyn, denjenigen Geſchmack der in den Schriften obengedachter vier groſſen Männer neuerer Zeit herrſchet, für einen welſchen Geſchmack feil zu bieten? Man halte ebenfals die welſchen Scribenten itziger Zeit gegen die Arbeiten dieſer deutſchen Meiſter. Findet es ſich da, daß ihre Ausübung des Geſanges nach allen ſeinen Theilen dem itzigen in Italien herrſchenden Geſchmack, wovon man in den muſicaliſchen Buchläden zu Paris, London und Amſterdam in Kupfer geſtochne Proben haben kann, ähnlich ſiehet, ſo ergebe ich mich. Doch diejenigen, die das Gegentheil behaupten, wiederſprechen ſich auch ſelbſt. Man folget, ſagen ſie ja zu gleicher Zeit den Franzoſen. Man machet eine glückliche Vermiſchung. Ey nun! mit eben dem Rechte alſo, daß man den itzt in Deutſchland herrſchenden ſchönen Geſchmack einen welſchen nennet, wird man ihn ja ebenfals einen franzöſiſchen heiſſen können. So lächerlich das leztere vielen ſcheinen würde, ſo einfältig und abgeſchmackt klinget mir das erſte. Es zeiget dieſes nichts weiter, als daß noch hin und wieder ein Reſt des alten

---

die Sprache der menſchlichen Leidenſchaften, als den Geſang der Zeiſigen und Canarienvögel nachahmen. . . Nachdem unſre Poeſie durch die allzuhäufigen Zierathen und Figuren verdorben worden: ſo hat ſich dieſe Seuche auch auf unſere Tonkunſt erſtrecket. Unſre Muſick iſt alſo heutiges Tages mit ſo vielen Schnurckeln angefüllet, daß man kaum darinnen die Spur eines natürlichen Ausdrucks erkennet. Sie kömmt mit den Gemählden aus China überein, welche nicht die Natur nachahmen, und die nur wegen der Lebhaftigkeit und Veränderung ihrer Farben etwann gefallen.

Wem dieſe Zeugniſſe noch zu ſchwach ſcheinen, den will ich auf des Muratori Gedancken von Opern, die man im andern Bande der Miſſeriſchen Bibliotheck in deutſcher Sprache leſen kann, worinnen auf allen Seiten von dem wenigen Geſchmacke der heutigen Welſchen geſprochen wird, und woraus ſich die blinden Anbeter dieſer Nation eines beſſern belehren können, hiemit verwieſen haben. Man kann noch überdieſes des Herrn Riva Nachricht für die Componiſten und Sänger, die der geſchickte Herr Mitzler verdeutſchet, und ſeinem muſicaliſchen Staarſtecher angehänget hat, nachleſen. Man wird alſo alles dasjenige, was ich hin und wieder von den Welſchen geredet, durch den Ausſpruch unpartheyiſcher Italiäner ſelbſt, beſtätigt finden.

ten beſtändig, ungegründet geweſenen Vorurtheils herrſchet. Kann man endlich nichts durch Gründe erweiſen, ſo flieht man zu artigen Einfällen. Man will die Leute, wie Kinder mit Feyenmährchen einſchläfern. Es iſt ja eine Ehre, ſagt man, daß ein Deutſcher die Geſchicklichkeit hat, in der welſchen Schreibart zu ſetzen. Ich glaube nicht, daß ein Braun und Haſſe es ſich jemahls werden einkommen laſſen, nach dieſer Ehre zu ſtreben. Haben denn die itzigen Welſchen gezeigt, daß ſie verdienen, nachgeahmt zu werden? Iſt es hernach nicht verkleinerlicher, einem fremden nachzuahmen, als nach ſeiner Art aus eignem Witze zu ſchreiben?

Nach allem dieſen frage ich einen ieden verſtändigen und unparteyiſchen, ob es nicht vernünftiger ſey, den bey uns herrſchenden Geſchmack den deutſchen, als den welſchen zu nennen. Man weiß es ja, daß die itzigen vernünftigen Italiäner den Deutſchen nachfolgen. Dieſe Nachfolge muß ohne Zweifel die Verbeſſerung des Geſchmacks bey ihnen nach ſich ziehen. Wenn nun aber die Welſchen ihren guten Geſchmack von den Deutſchen, nicht aber die Deutſchen von den Welſchen erhalten: ſo iſt es ja weit thörichter, den durch die Deutſchen verbeſſerten Geſchmack einen welſchen, als umgekehrt einen deutſchen Geſchmack zu nennen, weil ein Ding zum wenigſten nach ſeinem Urheber benennet werden muß. Haben aber die Italiäner den Deutſchen die Verbeſſerung ihrer Muſickart zu dancken: ſo haben es, nach der artigen Anmerckung des Herrn Scheibe, auch die Franzoſen. Ich ſehe alſo, daß beyde Nationen anitzo Nachahmer des guten deutſchen Geſchmacks ſind, und daß man folglich mit mehrerm Rechte ſagen kann, es beziehe ſich die italiäniſche und franzöſiſche Muſick auf die deutſche, als umgekehrt, daß ſich die deutſche auf die italiäniſche und franzöſiſche beziehe.

Doch es ſprechen ja ſo gar einige Deutſche ihrem Vaterlande einen gewiſſen urſprünglichen Geſchmack ab. Man will nur eine italiäniſche und franzöſiſche Schreibart erkennen. Selte man aber dieſen beyden Schreibarten nicht annoch den pohlniſchen Styl, den uns Herr Telemann zuerſt bekannt gemacht, und wovon man das funfzehnte Stück im critiſchen Muſicus des Herrn Scheiben nachleſen kann, hinzufügen können? Wir haben

alſo

also schon drey ursprüngliche Hauptschreibarten, die italiänische, französische und pohlnische. Nur die Deutschen allein sollen sich durch keinen Originalgeschmack von diesen Nationen unterscheiden. Er soll aus der Vermischung der zwey ersten zusammengesetzet seyn. Dieses ist die Meinung einiger Deutschen, und wider diese Meinung, die ich so lange für problematisch ansehe, als man sie nicht mit einer demonstrativischen Gewißheit darthut, streiten die Urtheile vieler fremden Nationen, wo eine gute Musick herrschet, z. E. der Franzosen, Holl- und Engelländer, welche insgesammt nicht nur den Deutschen einen besondern Geschmack zueignen, sondern denselben theils in ganzen Stücken einiger Meister, theils hin und wieder in gewissen Gängen sogleich zu entdecken pflegen. So sehen die Ausländer z. E. den Geschmack eines unsterblichen Leipziger Bachs für einen besondern Originalgeschmack, und für keinen aus der Nachahmung einer fremden Nation entstandenen Geschmack an. So höret man ferner die Ausländer bey Anhörung eines Concerts, einer Arie und dergleichen öfters sprechen: Das war deutsch. Ist nun der Satz gewiß, daß wir in unsrer eigenen Sache nicht Richter seyn können, und daß ein andrer öfters besser, als wir, uns zu beurtheilen im Stande ist, wenn er die zu einer richtigen Beurtheilung kraft gehörigen Eigenschaften besitzt: so erlaube man nur, daß ich ehe dem Zeugniße fremder Völcker, als dem einiger meiner Landsleute beypflichte. Die Ausländer werden uns in ähnlichen Fällen gleiches Vorrecht zugestehen. Ich bin der Meinung, daß wie eine iede Nation ihre besondere Art zu gedencken und sich auszudrücken überhaupt hat: so auch insbesondere eine iede von der andern in einer gewissen musicalischen Schreibart, die schlechterdings bey ihr zu Hause gehöret, sich unterscheidet.

Ich will es beweisen. Der Geschmack ist, wie wir oben gesagt, die innere Empfindung in die Sinne fallender Vollkommenheiten. Hiezu wird doch ein gewisses Urtheil erfodert. Wird unser Urtheil von dem Rührenden, von dem Schönen, von dem Heßlichen und Verwerflichen nicht gröstentheils durch unser Temperament bestimmt, und hänget dieses Temperament nicht überhaupt von iedes Vaterlande ab? Wer also nicht glaubt, daß Deutschland und Italien einerley und eben dieselbe Gegend ist, muß auch glauben daß sie nicht einerley

ley Geschmack besitzen. Haben denn etwan die alten Barden bey unsern Voreltern schon nach italiänischem Gusto ihre Helden besingen?

Ich gehe weiter. Die Kennzeichen, wodurch sich die ursprüngliche Musickart eines Landes von einer andern unterscheidet, mögen so gegeringe seyn wie sie wollen, ich setze so gar, daß man noch undeutliche Begriffe davon hat, und daß man die Kennzeichen davon so wenig als von der rothen und grünen Farbe bestimmen kann: so wird es doch jeder zeit ungereimt seyn, zwey oder mehrere Schreibarten, deren Unterscheid würcklich das Gehör empfindet, für eine zu halten und sie mit einander zu verwechseln. Der Unterscheid der ursprünglichen Musickarten ist in den gemeinen Liedern eines jeden Landes am mercklichsten, man mag selbige nun für Ungeheuer halten oder nicht.

Genug, es gehören diese Lieder nirgens als ins Gebiete der Tonkunst zu Hause. Vermuthlich sind die besten Gesänge der alten Griechen nicht einmahl so gut wie die allerschlechtesten Gassenhauer unsrer Zeit beschaffen gewesen, und wer weiß, ob man nicht nach tausend Jahren die Meisterstücke der grösten Meister unsrer Zeit für eben solche musicalische Nichtswürdigkeiten betrachten kann. Hätte man auch keine schlechte Musicalien, woher sollten denn die schönen erkannt werden? Wer wird aber unter diesen so gemeinen Liedern nicht einen mercklichen Unterscheid wahrnehmen? Worinnen sieht ein gemeiner spanischer Tantz einem Holländischen Dönchen, und ein pohlnischer Reihen einem Savoyardenliede ähnlich? Wie kommt ein schottländisches Hornpipe mit einem böhmischen Hanacken, und ein deutsches Runda mit einem französischen Trinckliede überein?

Im vorigen Stück pag. 347. Lin. 3. von unten auf beliebe man bey den parallel Linien zu lesen.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzet, und sind in der Haude und Spenerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritiſche Muſicus an der Spree.

Fünf und vierzigſtes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 6. Januar. 1750.

Folgender Brief eines gelehrten Franzoſen über die itzige Beſchaffenheit des Operntheaters in Londen dürfte vielleicht vielen Leſern angenehm ſeyn.

Mein Herr,

Es iſt oft ein gröſſrer Unterſcheid zwiſchen dieſem und jenem Menſchen, als zwiſchen demſelben dem äuſſerlichen Anſehen nach wie wir organiſirten Weſen und dem Einzelnen der thieriſchen Art, welches der unſrigen am nächſten kommt. Die gemeinen Menſchen haben, wie überhaupt alle Menſchen, ihre fünf Sinne, ohne daß einer ihnen zum Wegweiſer diene, zur Weisheit zu gelangen, ohne andere als die materiellen Vergnügungen zu kennen. Sie ſcheinen vergebens eine Seele zu beſitzen. Die, denen die Natur hold geweſen, haben zu ihrem Glück ſo viele Sinnen, als Arten vom Geſchmack.

ſchmack. Sie ſind von tauſend Gegenſtänden, die die andern nicht wahrnehmen können, eingenommen. Die Dichtkunſt, Mahlerey, allerhand Arten von Künſten erregen ihnen Empfindungen, die die erſten ihnen beneiden würden, wenn ſie die Annehmlichkeiten davon kennten. Es giebt viele Leute, deren Ohren die Muſick aufs höchſte rührt; glücklich diejenigen, die, wie ſie, eine dadurch bewegt zu werden fähig Seele haben! Sie vertreibet darinnen die Dünſte der grauſamen Melancholey, ſie theilet ihr die ſanfteſte und angenehmſte Empfindlichkeit mit; ſelbſt mitten in der Betrübniß verſchafft ſie uns eine Art von Vergnügen, und iſt man bloß der Macht dieſer Kunſt die Vermiſchung zweyer ſo entgegnen Empfindungen ſchuldig.

Als ich zu Londen ankam, war Farinelli, den ſie zu Paris gehöret haben, die Luſt der Stadt, und ſahe ich die italiäniſche Oper in ihrem vollen Glantz. Heutiges Tages kann ſie ſich bey weitem nicht mehr dieſes Vorzugs rühmen. Farinelli iſt in Spanien, und obgleich die meiſten Kenner mit ſeinem Nachfolger ziemlich zufrieden ſind, ſo findet man an dieſem Schauſpiel doch kein Vergnügen mehr. Die Bemühungen des Herrn Händel, das Publicum wieder hineinzulocken, ſind vergebens. Der Saal iſt verlaſſen, die Unternehmer ſind um das ihrige gebracht:

Die Geiger ſind ſchon abgeſtellt,
Vernarrt, und ohne Wein und Geld.

Les violons ſont deja renvoïés,
Tout interdits, ſans boire, & point païés.

Kurz, der Fall der italiäniſchen Oper in Engelland, den man ſo oft prophezeyet hatte, iſt endlich erfolget. Ich bin durch einen ungefähren Zufall ein Zeuge dieſer groſſen Veränderung geworden. Die Engelländer beſchuldigen uns einer Unbeſtändigkeit und eines Leichtſinns in unſerm Geſchmack. Es ſchicket ſich aber eben nicht für ſie, uns dieſen Vorwurf zu machen. Man könnte ihnen dieſes aus mehr als einer Urſache zur Laſt legen. Wir hören noch alle Tage mit gleichem Vergnügen die ſchönen Opern des Lully, die vor mehr als ſechzig Jahren verfertiget ſind.

Wo kann dieſer allgemeine Eckel vor einem Schauſpiele, wovon die Engelländer ſoviel Weſen zu machen ſchienen, anders als aus der groſ-

ſen

sen Unähnlichkeit herrühren, die sich zwischen den unendlichen Kosten, womit sie selbiges unterhalten, und dem wenigen Vergnügen, das sie davon haben, findet? Schon lange hat Addison über die Thorheit gespottet, eine Oper in einer fremden Sprachen zu unterhalten, und die wenigen Leuten so kundig ist, daß ihnen die Zeit dabey nicht lang werden sollte. Die Geschichtschreiber, sagt er in seinem Zuschauer, die meiner erwehnen dürfen, werden sagen, daß ich die Sitten unsers Jahrhunderts abgeschildert habe, aber daß mein aufgeräumter Geist die Sachen übertrieben hat; denn werden sie sagen, wenn wir alles, was er spricht, nach dem Buchstaben verstehen solten, so müste man voraus setzen, daß zu seiner Zeit zahlreiche Gesellschaften von allerley Stande den Abend zugebracht, Schauspielstücke in einer Sprache zu hören, die sie nicht verstanden, welches lächerlich wäre zu gedencken. (*)

Eine italiänische Oper ist, eigentlich zu reden, nichts anders als ein Concert; und ein Concert von drey Stunden ist zu lang für diejenigen, die die Sprache nicht verstehen. Die Reitze der Tonkunst sind nicht einzig und allein fürs Ohr gemacht; sie sollen das Herz rühren. Der Ausdruck, den die Töne den Worten ertheilen, kann in keiner andern Sprache, als der, die uns am bekanntesten ist, empfunden werden. Laßt uns davon noch einem Lullyschen Recitativ urtheilen, welches uns Franzosen so sehr gefällt, und worüber die Engelländer und Italiäner lachen. Beyde mercken nicht,

(*) Man muß hier die Capelle und die Oper eines Fürsten von derjenigen Singebühne, die eine ansehnliche Stadt, z. E. Paris, London, Venedig ꝛc. auf ihre eigene Kosten unterhält, unterscheiden. Von diesen letztern ist allhier die Rede. Ich setze, daß eine vornehme deutsche Stadt ein lyrisches italiänisches Theater stiftet. Diese Stiftung hat das allgemeine Vergnügen ihrer Bürger zum Gegenstande. Die wenigsten dieser Bürger aber verstehen mehr als ihre Muttersprache. Wie wird dieser Zweck also erlanget werden? Vielleicht ist das für die welsche Sprache entstandene Vorurtheil, als wäre nur sie zur Musick geschickt, Schuld, daß an vielen ansehnlichen Oertern in Deutschland keine Singebühne mehr unterhalten wird. Man glaubt, alles müsse welsch seyn. Man besinnet sich aber zu gleicher Zeit, daß man von allen Unkosten nichts weiter haben würde, als mit Verdruß einige Stunden lang einen müßigen Zuhörer abzugeben. Diese Ueberlegung ist fähig, alle Entwürfe einer Stadt über den Haufen zu werfen.

daß es nicht genung iſt, alle Wörter einer Sprache zu wiſſen, und daß man ſie auch leicht ſprechen und verſtehen, und daß man ſie ſich auf eine gewiſſe Weiſe eigen gemacht haben muß, wenn man von der Muſick, die den Text ausdrücket, eingenommen werden will. Addiſon hat gar vernünftig angemercket, daß wenn die Engelländer ſagen, unſere Muſick tauge nichts, dieſes nichts anders beweiſet, als daß ſie nicht nach ihrem Geſchmack iſt. (**)

Ein Recitativ iſt nichts anders als eine abgeſungene Rede, die ihre Schönheit und ihren Ausdruck aus nichts anderm, als der Aehnlichkeit hernehmen kann, die ſie mit dem einer ieden Sprache eigenen Accent hat. (***) Ich rede hier nicht von der Ausſprache der Wörter, ſondern von dieſer Art vom Ton, den man, ohne es zu mercken, einem ganzen Satze giebt. Dieſer Ton iſt nach den unterſchiednen Charactern der Nationen, und nach der Natur der Sprache, die ſie reden, unterſchieden. Eben dieſer Auctor, welcher in Italien gereiſet hatte, verſichert, daß die Italiäner ihre Verwunderung zu bezeugen, ſich eben der Tone bedienen, die den Engelländern eigen ſind, wenn ſie den Zorn ausdrücken. Daher kommt es, ſagt er, daß viele unter unſern Zuſchauern, die kein italiäniſch wiſſen, in den Gedancken ſtehen, daß ein Prinz ſeinen Vertrauten ums Leben bringen will, in dem Augenblick, da jener dieſen wegen ſeiner Tapferkeit bewundert.

Die Oper war in ihrem Urſprung zu Londen nichts anders als eine Nachahmung der unſrigen. Gedicht und Muſick, alles war engliſch. Hernach legte man einen engliſchen Text unter einen italiäniſchen Geſang. Allein die Sprache dieſes Landes hat etwas hartes, das ſich nicht wohl zur Muſick ſchicket. Dieſe neuen Singſpiele misfielen ſowohl als die erſten.

Kurz

(**) Non eadem mirамur: eo diſconuenit inter
Meque & te. Nam quæ deſerta & inhoſpita tesqua
Credis, amoena vocat, mecum qui ſentit & odit
Quæ tu pulcra putas. Horaz.

(***) Es iſt kein Volck, welches nicht in ſeiner Sprache einen gewiſſen Accent, und was ſingendes haben ſollte. Man kann ſolches beſſer an den von uns entlegnen Völckern, als an unſern eigenen Landesleuten wahrnehmen. So gar hat in Deutſchland ein ieder Strich Landes was beſonders recitativiſch ſingendes vor andern an ſich. Mizler, 11. Band. 1. Theil. der muſical. Bibliothek.

Kurz darauf ließ man in ebenderselben Scene einen Helden englisch, den andern italiänisch reden. Solches Schauspiel sahe dem Mischmasch unserer Possenopern ziemlich ähnlich. Endlich sind die Engelländer sowohl in Ansehung des Gedichts, als der Musick auf die gantz italiänischen Singspiele gefallen, wovor sie itzo nicht weniger Eckel, als vor allen vorhergehenden haben.

Wie an allen Handlungen der Menschen die Eitelkeit ein wenig Theil hat: so muthmasse ich, daß diejenigen, die am meisten zum Unterhalt der Londenschen Oper etwas beytrugen, und besonders die Damen, sie nur deßwegen so fleißig besuchten, daß man glauben möchte, sie verständen italiänisch. Doch haben die Engelländer, die sonst gar vernünftig sind, endlich gemercket, wie lächerlich es sey, zweymahl wöchentlich drey Glockenstunden lang zu gähnen, um den Titel Virtuoso zu verdienen. Dieses heißt ihn in Wahrheit etwas theuer kauffen. Vielleicht mochten auch einige andere, ohne einen besondern Geschmack an der italiänischen Oper zu haben, da sie keine englische haben konnten, nur deßwegen die erste unterhalten, damit sie der unsrigen die Spitze böten, und es ihnen nicht an einem Schauspiele fehlte, welches ein Schmuck von Paris ist. Die Engelländer wollen, daß London in allen Dingen Paris nacheifern soll; und die Mühe, die sie sich geben, ihrer Stadt diesen Vortheil zu wegezubringen, ist ein stilles Geständniß von dem Vorzug der unsrigen.

Wenn ich gesagt, daß den Engelländern die Zeit in der Oper lang werden muß, so werden sie sich vielleicht über solche paradoxe Meinung wundern. Ich getraue mir aber zu versichern, daß man nur einmal darf darinnen gewesen seyn, wenn man davon überzeugt seyn will. Es hat mich allezeit gedeucht, als wenn sie die Oper als einen Todtenmesse angehöret hätten, und ich habe viele selbst so traurig gesehen. Dieserhalb habe ich den Opernsaal, so voll er immer, und so schön und erleuchtet er auch gewesen, als den berühmtesten dem Verdruß geweihten Tempel betrachtet, wo Leute von allerley Stande, ausgenommen das gemeine Volck, ihr Opfer bringen. Als ich darinnen war, so hat es mir geschienen, als ob alles die Gegenwart dieser Göttin empfände, und ich habe ihr unterweilen selber geopfert. Umsonst hat man mich bereden wollen, daß diese ernsthaften, ich will nicht sagen, traurigen Mienen der Zuhörer von nichts andermals

ihrer durch die Annehmlichkeiten der Musick aufgebrachten Empfindung herrührten. Diese sanfte und angenehme Melancholie, die sie einflösset, bildet sich auf unserm Gesichte gantz anders ab, als der Verdruß. Die zärtliche Regung erkennet man an gantz andern von der Traurigkeit unterschiednen Zügen: zum wenigsten kann das häufige Gähnen, das ich bey ihnen wahrgenommen, genugsam entscheiden, welches von beyden die Zuhörer anmeisten beschäftiget. Mit einem Worte, was itzo geschehen ist, der gäntzliche Fall dieses Schauspiels beweiset genung, daß ich mich in meinen Muthmassungen nicht geirret habe.

Ist es zu verwundern, daß den Engelländern in der italiänischen Oper Zeit und Weile lang geworden? Der dritte Theil der Zuschauer verstunde nicht, was man sang, und es war gar natürlich, daß Farinelli selber sie zum gähnen bewegen muste, sobald er von den Arien aufs Recitativ kam.

Ist es wahr, daß die Welschen alle andere Völcker in Europa in der Musick übertreffen: so ist nichts besser, als daß vernünftige Nationen ihren Geschmack darnach einrichten, und daß sie sich die Schönheit ihres Gesanges zu Nutzen machen, wie Lully gethan hat, wie Rameau heutiges Tages mit so vielem Beyfall thut, und nicht, daß sie ihre Sprache verleugnen, und in einer fremden singen, wie die Engelländer gethan haben.

Sie sehen, mein Herr, daß ich imgeringsten nichts dem Verdienst der italiänischen Musick, die fast gantz Europa angenommen hat, und deren Schönheit auch Personen von Geschmack in Franckreich erkennen, zu nahe geredt haben will. Wenn ich aber ihre Vortreflichkeit zugebe: so glaube ich, daß ich eine Oper in einer fremden Sprache, und worinnen insgemein das Gedicht in seinem Entwurf so kalt, als platt in der Ausführung ist, tadeln kann. Ich überlasse es ihnen zu entscheiden, ihnen, die ein so grosser Richter in der Dicht- als Tonkunst sind. Sind dieses Künste wovon nur Meister urtheilen können, so sind sie es in allen beyden.

Unter so vielen Dichtern, die welsche Singspiele gemacht haben, zählet man nur einen Abt Metastasio.

Die

Die Italiäner haben den Ruhm, daß sie dieses Schauspiel erfunden. Man kann aber den Franzosen nicht die Ehre abstreiten, es vollkommer gemacht zu haben. Sowohl zu Londen als in Italien ist es von allem dem entblösset, was das unsrige so blühend und belebt macht; ich verstehe die Tänze und Chöre. So wie die Opern sind, so verdrießt es mich allezeit, sie durch Personen aufgeführet zu sehen, die zwar eine meistentheils reine, öfters schöne, ja bewundernswürdige Stimme haben, wenn es ja nicht anders seyn soll; aber denen es an Stellung, Gebärden und Anständigkeit fehlet, und die durch ihre gezwungne Minen und widersinnige Stellungen den Augen öfters das Vergnügen der Ohren theuer genung verkauffen. Bey einer ziemlich schönen Gestalt habe ich niemanden mit schlechterm Anstand als den Farinelli spielen gesehen, seinen Nachfolger ausgenommen. Die Gesichter, und Verdrehungen der berühmten Strada waren unerträglich. Wenn sie sang, so schnaubte sie wie eine Furie, und wenn man sie mit Vergnügen hören wollte, so muste man sich ausdrücklich entschliessen, sie nicht zu sehen.

Man wird mir sagen, daß unsere französische Oper auch grosse Fehler hat, ich will es gestehen; daß unsre Sänger selten gute Musickverständige sind, es dauret mich, daß es wahr ist; daß viele falsch singen, der Vorwurf ist rechtmäßig; daß unser Recitativ etwas gezogen wird, und unsre Musick nicht verändert genung ist; daß derjenige, der das Orchester regieret, mehr Lärmen macht, als kein Instrument ꝛc. Ich räume alles ein; Aber bey allem diesen verschafft uns unsre Oper Vergnügen, und die zu London ist traurig. Unsere wird allezeit bestehen, und ist es nur vergebens, daß die Engelländer neue Sänger aus Italien kommen lassen. Es wird ihnen nicht gelingen, ein Schauspiel zu unterhalten, das ihnen für das Vergnügen, das sie davon haben, allezeit zu theuer seyn wird.

Es wäre zu wünschen, daß, da die italiänische Opern hieselbsten aufgehöret haben, die Engelländer aufs neue einen Versuch thun mögten, in ihrer Sprache eine anzulegen. Dürfte es ihnen gleich zum Anfang nicht damit gelingen, so könnten sie sich mit der Zeit daran gewöhnen, und würde

ihre

ihre Sprache viel dabey gewinnen. Es thut ihr sehr nöthig, daß sie ein wenig gelinder gemachet werde, und könnte die Muſick mehr als etwas anders dazu beytragen. Die Poeten würden verbunden seyn, die so grosse Anzahl gewisser rauhen Sylben, und die so häufige Zusammenstossung der Selbstlauter, die der Harmonie ihrer Verse entgegen sind, und vermittelst welcher die Kraft des Ausdrucks öfters durch die Härte des Sylbenmasses erkauffet wird, allmählich zu verbannen. Ich zweifle nicht, daß die Opern des Quinault die Annehmlichkeit der französischen Poesie vermehret haben.

Man hat allhier aber einen gantz andern Vorsatz. Die Engelländer, die die Oper für nichts anders als ein Concert ansahen, verlangen nicht mehr als eins, das ihnen wohlfeiler zu stehen kommt, und wo man keine Kleider und Auszierungen gebrauchet. Auf diesem Theater, wo die Reitze der Tanzkunst noch nicht Platz hatten, verlanget man keine andere Schauspieler, als die vorher Zuschauer abgaben, und diese sollen da hinführo gantz geraumig tanzen. Glauben sie nicht, daß ich scherze. Was ich ihnen sage, ist nach dem Buchstaben wahr. Man verlanget eine Unterschrift von sechshundert Personen, davon eine jährlich zehn Guineen geben soll, um inskünftige an dem Orte, wo itzo die Oper ist, ein Concert und einen Ball zweymahl in der Woche währender Winterszeit zu haben. Für diejenigen, die weder die Tanz- noch Tonkunst lieben, wird man einen Spielsaal anlegen, wo es vielleicht nicht die wenigsten geben wird. Dieser Plan kann, wofern er statt findet, den Engelländern sehr schädlich seyn, da sie schon mehr als zuviel zum Spiel geneigt sind. Sie würden vernünftiger handeln, wenn sie die Oper auch so wie sie war, wieder aufrichteten. Nach allem diesen ist es besser, drey Stunden lang zu gähnen, als Gefahr zu lauffen, sich in einer Minute um das Seinige zu bringen. Ich bin

Mein Herr

Dero ergebenster . .

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzet, und sind in der Haud und Spenerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritiſche Muſicus an der Spree.

Sechs und vierzigſtes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 13. Januar. 1750.

Folgendes von Agricola auf die Muſick verfertigte Gedicht, worinnen das Lob dieſer Kunſt meiſterlich abgemahlet wird, mag mit Erlaubniß meiner Leſer auf heute dieſes Blatt einnehmen. Ueber acht Tage werde ich in der ordentlichen Abhandlung der muſicaliſchen Lehren fortfahren.

Wie ehrlich dieſe kunſt bey den alten
Von Königen, Fürſten vnd herrn ghalten
Iſt leichtlich (wie vnten gmelt) zufaſſen
Aus den Hiſtorien, rechter maſſen.
Denn ſie nicht allein jnn der jugent kreis
Sonder auffs alter jhrn höchſten vleis
Drauff legten, und nicht (wie jtzt) verachten
Sonder jhr alter darin zubrachten
Drumb ſie ein mutter aller künſte gnand
Zur ſelben zeit behilt die öberhand.
Draus alle gute ſitten entſpriſſen
Auch allerley künſte daher fliſſen.

Welche kunſt iſt doch jhe, ſag mir nur das
Von allerley thirn vber alle mas.
Alſo als dieſe gelibt vnd begert
Ja keine, wie es volgend wird bewerd.
Denn wo iſt doch ein menſch, ſag mir frey
Der nicht mit einer ſchlechten melodey
Sich erlüſtigt, und lindert ſein erbeit
Wie vns meldet teglich erfarnheit.
Denn es ſingt der ſchmidt, ſchuſter vnd tiſcher
Kürßner, glaſer, beutler, müller, fiſcher.
Mahler, müntzer, bergknecht, reuter, furman
Der ferber wils ſingen auch nicht nachlan.
Tuchmacher, dreer, brewer und becker
Die ſpinnerin, netherin ſticht auch der lecker.
Dem koch, keller, herrn, fraw vnd maged
Dieſe kunſt auffs allerbeſte behaged
Ja der paur bey dem pflug hörtzt und ſinget
Auch der hirt mit ſeiner pfeiffen klinget.
Darnach die ſchefflein gar wol thun weiden
Drumb kan ſie keine creatur meiden
Der Vogel der lufft ſingt vnd ſich erfrewet
Ja der weis ſchwan, wenn jhm der tod drewet.
Es gibt der froſch jm Waſſer einen laut
Auch das feltheimlein, wo es ſitzt jm kraut
Summa allerley thir welche leben
Vnd eine ſtimme können von ſich geben
Wiewol ſie kein Vernunfft noch kunſt wiſſen
Sondern allein nach der natur befliſſen,
Singen, und ein itzlichs nach ſeiner luſt
Wie jhm denn der ſchnabel gewachſſen iſt.
Wie ſolt denn der menſch ſo vergeſſen ſein
Dem beid vernunfft, kunſt vnd weisheit ſind
Vnd alles was not, von Got empfangen (gmein.
Gleich geſchatzt werden den groben rangen.
Vnd ſeine ſim (wie es denn offt geſchicht)
Nicht künſtlicher denn der grob eſel richt.

Ja

Ja es iſt vberaus eine ſchande
Wenn mans ſagen türft, jnn allem Lande.
Das nicht ein menſch ſein ſtim recht füren ſol
Vnd ſie lernen, Gott zu lob, brauchen wol.
Darumb kein vernünfftiger menſch ſo ſchlim
Der nicht etlicher maſſen ſeine ſtim
Zum geſange recht braucht vnd applicirt
Ein ſtummen, jn dem fall, wol vergleicht wird
In ſumma, wer wolt doch ein ſols meidlein
Welchs gegen jderman iſt freuntlich vnd fein,
Haſſen, vnd ſie nicht liplich vmbfangen?
Wenn ſie mit ein ſüſſen tön thut prangen.
Drümb die Muſica iſt alſo geſchickt
Das ſie die traurigen Gemüth erquickt.
Vertreibt ſorg, ſterckt die müden glidemas
Gebirt, auch nipt ſie weg zorn, neid vnd has.
Sie nerd die künſte und macht gütigkeit
Gibt freud, dadurch ſie lindert die erbeit.
Verhindert affterred vnd das laſter
Wo ſie recht braucht wird auff jhrem pflaſter
Auch, auff das ich ſag und nicht betrüge
So ſtillet ſie das kind jnn der wige.
Gibt eintracht mit ſampt guten ſitten
Drumb kömpt ſie warlich von Got geſchritten.
Vnd iſt einer ſolchen art vnd natur
Die nicht allein von menſchen creatur.
Sondern auch von thirn beid gros vnd kleinen
Als ſchlangen, vogeln, walfiſch und merſchweinen
Gelibt, vnd inn wirden gehalten ſchon
Wie Ouidius ſagt vom Arion.

Die erſte Hiſtoria.

Arion durch die kunſt ſein leben bhielt
Auff dem Walfiſch ſitzend, als einem ſchilt.
Davon ſiehe die Inſtrumentalem an
Im fünfften Capitel wirſtus finden ſtan.

Die ander Hiſtoria.

Desgleichen ſag ich dir aus rechter gunſt
Das die menſchen durchs gedön dieſer kunſt
Itzt zu zorn, ſtreit, türſtigkeit vnd vnmuth
Itzund zu fröligkeit, fried vnd ſanfftmut
Gereitzt, vnd dadurch werden bewogen
Dauon thu vom Thimotheo frogen.
Welcher den König Alexander gnant
Mit ſeinem Inſtrument alzuhend
Reitzet, das er auch vom eſſen auffſtund
Vnd zum waffen greiff, dadurch es ward kund
Das er zum ſtreit ein thürſtigs hertz gewan
Vnd ſtalt ſich gantz wie ein grimmiger man.
Da aber der Thimotheus furt ging
Vnd gar ein freuntlichers Carmen anfing
Ward der König mit abthun der waffen
Zu frid, freud vnd gutigkeit geſchaffen.
Derhalben wie wir von jhm thun leſen
So iſt er der vornemſte geweſen.
Der mit der Muſick erſt hat gepranget
Vnd dadurch ein gut gerücht erlanget.
Denn er war zu der zeit ein ſolch geſel
Der mit dieſer kunſt hatte gros geſel.
Wens jhm gefil, kund er die menſchen beklimmen
Vnd durch ein ernſt melodei ergrimmen.
Welchs ſich jm Siebend vnd dritten thon begibt
So die melodei künſtlich wird geübt.
Widderum wenn es jhm thet gefallen
Lis er ein traurigs Carmen erſchallen.
Welchs war einer ſenftlichen Meiodey
Vnd laut gantz demüthig, das merck dabey.
Dadurch er ſie vom zorn künd bewegen
Vnd muſten frey der fröligkeit pflegen.
Vnd alſo alles leides ängig ſein
Welchs vns die Muſick thut leren allein
Solche melodeien entſpringen ſchon
Aus dem andern, virden vnd ſechſten thon.

Die

Die dritte Hiſtoria.

Auch wie Marcianus Capella ſagt
Hats den von Rom und Lacedemon bhagt.
Das ſie ihr volck (wens war jnn krigs nöten)
Durch pfeiffen, hörner, poſaun vnd Trometen
Gehertzt vnd vnuerzagt machten zum ſtreit
Vnd alſo vergaſſen all jhr hertzleid
Auch worden ſie freimütig vnd gantz ernſt
Wenn ſie die feind ſahen komen von fernſt.

Die vierte Hiſtoria.

Auch die Lacedemonier des pflegten
Das ſie allſampt rot kleider anlegten
Wenn ſie gedachten zu reiſen jnn krig
Vnd geſinnet zu behalten den ſig
Zu einer verbergung jhrer wunden
Vnd der farb des bluts, ſie ſolchs begunden
Drumb ſie den feinden kein vrſach gaben
Zur thürſtigkeit die der ſtreit wil haben
Sonder vberwunden ſie oft mit liſt
Wie an ſolchen örtern die gwonheit iſt

Die fünfte Hiſtoria.

Desgleichen han vorzeiten die alten
Dieſe kunſt gantz fleiſſig laſſen walten.
Auch jnn königes höfen und pallatz
Jnn wirdſchafften, des gleichen zur Collatz.
Den gros thetigen nennern zu eim preis
Die jm ſtreit hatten gethan jhren vleis
Odder ſonſt ein menlich that begangen
Den ſelben zu ehrn, thet man prangen.
Auff harffen, pfeiffen vnd andern Inſtrument
Spilet einer nach dem andern behend.
Vbrem tiſſch da ſie beinander ſaſſen
Vnd nicht, wie jtzund, ſoffen und praſſen.

Dadurch ſolch ehrliche that rüchtbar ward
Auch gab es der jugent ein gute ardt
Zur begirlichkeit der edlen künſte
Darunter die Muſick iſt die ſchönſte
Vnd ward die jugend dadurch bewogen
Das ſie die alten leut hilt für augen.
Wie die von Lacedemon han gethan
Welche die alten gantz hoch zogen an.
Vnd hielten ſie jnn groſſer wirdigkeit
Aber bey uns wird gehalten für thorheit
Auch iſt ehr, zucht, tugend jtzund ein ſpot
Vnd die ſcham hat weggenomen der tod
Was vorzeiten ward erbarlich genand
Wird nu gehalten für die ergſte ſchand
Beide bey den alten als den jungen
Denn ſie han all, Ade ſcham, geſungen.
Das wir aber weiter weiter mögen handeln
So theten die alten ehrlich wandeln.
Mit jhren kindern jnn der jugent
Welche ſie hielten zu aller tugent
Wenn die eltern der tod thet umbgeben
Furten die jungen ein erbars leben
Alſo ging zur ſelben zeit ehr im ſchwang
Furcht, zucht, ſcham vnd tugent, on allen zwang
Auch warn ſie der öberkeit vnterthan
Wie Gott gebeut durch ſein einigen Son
Ach Gott, wie iſt ſolchs ſo gar verſchwunden
Jtzund bey uns jnn den letzten ſtunden
Es ſolten die eltern (wie billig wer)
Jn Gotts wort, des gleichen jn guter lehr
Auff jhn vnd gewenen jre kinder.
So ſeind ſy doch ſelber wie die rinder.
Das machts warlich, das man jtzt ſagen mus
Qualis pater, talis eſt filius.
Wie die mutter, alſo iſt die tochter auch
Der knecht wil haben ſeines herren brauch.

Wie

Wie die fraw, alſo die maget wil ſein
Darumb lauffen ſie all zur hellen pein.
Auch wird ſie billich der Teuffel ſchenden
Wo ſie ſich von ſunden nicht abwenden:
Wens aber (wie es dann teglich geſchicht)
Mit freſſen, ſauffen kund werden entricht.
Auch mit gelt vnd gute zu erwerben
Vnd den negſten jn grund zu verterben.
Da wuſten ſie beſcheids mehr denn gnug
Jdoch es iſt ja jhr Wagen vnd pflug
Damit ſie alles zu ſich thun füren
Vnd offt jhrs negſten acker berüren.
Wolan es ſol niemands denn jhn ſelber
Gedencken ſie auf ochſen, ſo werns kelber
Füren ſie ein vnd füllen vol das haus
So kömpt ein ander vnd driſcht das Korn aus.
Drumb werden ſie durch ſich ſelber betrogen.
Denn ſie habens jhrm negſten entzogen.
Auch dieweil ſie (wie geſagt von den alten)
Jhre kinder nicht wiſſen zu halten
Verachten ſie noch die Schulen dazu
Denn ſie verſtehn es ſouil als ein ku.
Darinne die kinder gehalten werden
Zu guten künſten vnd züchtigen gberden.
Aus welchen (wenn ſie nu Gottfürchtig ſein)
Vorſtendig vnd kluge Biſchoff gedein.
Gute prediger allhie auf erden
Vnd weiſe bürgermeiſter draus werden
Amptleut, gütig Regenten, wer ſie ſein
Vnterthenig bürger, vnd baurn gmein.
Mus man alle aus den Schulen ſüchen
Wo anders, ſo magſt du dich verkriechen.
Summa ſummarum, da lernt man die ſchrifft
Vnd all das jhenig, was Gots wort betrifft
Nach welchem alles was lebt, ſich mus richten
Drum mag jederman wol drauff tichten.

Vnd

Vnd ſeine kinder bald zur ſchul treiben
Soln ſie anders jm wort Gots bekleiben.
Ja ſprechen ſie, was ſchul was gleꝛter man
Mein ſon ſol jnn die rechen Schule gan.
Wenn er kan leſen, ſchreiben vnd rechen
Darnach ſol er haben kein gebrechen.
Wenn er kan vorwaren ſein regiſter
So iſt er mir lieber denn ein Prieſter.
Wil jhm Gott vorley weisheit und vorſtand
Das kan er on die ſchul wol thun bekand.
Ja ja harre darnach vnd backe nicht
Bis das ſelbig one mittel geſchicht.
Das der heilig geiſt kompt von oben ab
Vnd wird perſonlich lernen deinen knab,
So wirſtu gar langſam eſſen das brod
Sonder für hunger gedeyen dem tod.

Die ſechſte Hiſtoria.

Auch möcht ein alter diſſe wort füren
Jch kan jnn meim alter nicht ſtudiren.
Es iſt nu viel zulange geharret:
Denn ich hab mein iugent gar vornarret
Ey dein ſchad, jdoch hör was ich dir rath
Vnd merck was der weiſe Socrates that.
Der auf ſeytenſpielen, bey alten tagen
Anfing zu lernen, darnach thu fragen.
Beſſer iſts im alter etwas zufaſſen
Denn mit ſchanden alles nachzulaſſen.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Hand- und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritiſche Muſicus

an der Spree.

Sieben und vierzigſtes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 27. Januar. 1750.

Hier folget nunmehr der auf pag. 278. im 34ten Stück ſich beziehende

Zweyte Abſatz

Von der Auflöſung der Diſſonanzen.

Wiewohl die auſſerordentliche Diſſonanz ohne die Hauptdiſſonanz in keinem Accord zum Vorſchein kömmt, und wenn dieſe lezte vorbereitet iſt, die erſte gleichfals für vorbereitet gehalten wird: ſo muß man dieſe beyden Diſſonanzen dennoch in der Art ſie aufzulöſen nicht untereinander vermiſchen.

Jede gemeine von der Septime entſtandne Diſſonanz gehet in der Auflöſung eine Stuffe unter ſich, und jede auſſerordentliche Diſſonanz ſteiget in der Auflöſung eine Stuffe über ſich. Die Ausnahmen werden am gehörigen Orte vorkommen.

Wir wollen die umgekehrten Accorde zuerſt vor uns nehmen, und hernach von den untergeſchobnen handeln. Hier iſt zu mercken, daß die

Conſonanzen wodurch in einer Fortſchreitung des Baſſes mit Grundaccorden die Septime aufgelöſet wird, die Octave, Quinte und Terz ſind.

Auflöſung mit der Quinte.

(I) Wenn der Baß eine Secunde ſteiget, oder welches einerley iſt, eine Septime niederwärts gehet, ſo löſet ſich die Septime in eine Quinte auf, z. E.

	f (a)	e
	h (e)	c
	7	5
Baß	g	a

Bey (a) gehet die Septime eine Stuffe niederwärts, und bey (e) gehet die auſſerordentliche Diſſonanz, die hier ein h iſt, und gegen f diſſoniret, eine Stuffe über ſich.

Verwandelt man itzo den Septimenaccord in einen Quartterzenaccord, und folglich die Septime in eine Terz (nach pag. 276. §. 54.) ſo muß dieſe Terz alsdenn eine Stuffe heruntерſteigen. Verwandelt man ihn in einen Sextquintenaccord: ſo muß die Quinte herunterſteigen. Verwandelt man ihn in einen Secundenaccord, ſo muß der Baß, der alsdenn die Grunddiſſonanz vorſtellet, heruntерſteigen. Iſt in der Grundharmonie eine auſſerordentliche Diſſonanz zugleich vorhanden; ſo muß ſelbige zugleich aufwärts gehen, in was für einer Geſtalt, davon pag. 277. geſagt iſt, ſie auch erſcheine.

Durch dieſe Veränderung der Geſtalt der Harmonie aber geſchicht es, daß, wenn ſich nach dem Grundbaſſe die Septime allhier in eine Quinte auflöſet: itzo nach Beſchaffenheit der Fortſchreitung des verſetzten Baſſes die Quinte in der Geſtalt einer andern Conſonanz erſcheinet. Eben dieſes geſchicht, wenn der Grundaccord, worinnen die Auflöſung geſchicht, in einen umgekehrten Satz verwandelt wird. Wir wollen des Raumes wegen nur einige Exempel anführen, aus deren Vergleichung mit der Grundharmonie dieſes erhellen wird.

Grunderempel.

	e	d
		7
	7	5
Baß.	f	g

Um-

Umkehrungen dieſes Exempels.

	e	(a)	d		e	(a)	d		(γ)			e	(δ)	d		e	(ε)	d
					6		6				6			6				
	6		6		4		5				4	7		5				4
	5		5		3				2		3					7		2
Baß.	a		h		c		h		e		d	f		h		f		f

Erklärung.

Man mercke überhaupt, daß die Diſſonanz allhier aufs e und die Note, worinnen die Auflöſung geſchieht, aufs d fällt.

Bey (a) findet ſich über die Note a ein Sextquintenaccord, worinnen dieſes e die Quinte iſt. Dieſe Quinte ſteigt bey der folgenden Note h auf die Terz herunter.

Bey (β) findet ſich über die Note c ein Quartterzenaccord, worinnen dieſes e eine Terz iſt. Dieſe hier diſſonirende Terz ſteigt bey der folgenden Note h auf eine conſonirende Terz herab.

Bey (γ) iſt die Diſſonanz im Baß, welcher deßwegen eine Stuffe herunter gehet.

Bey (δ) löſet ſich die Septime in die Terz des umgekehrten Accords über h auf.

Bey (ε) löſet ſich ſelbige in die Sexte des umgekehrten Accordes über f auf.

Auflöſung mit der Terz.

(II) Wenn der Baß eine Quarte aufwärts, oder welches einerley eine Quinte niederwärts gehet, ſo löſet ſich die Septime in eine Terz auf, z. E.

		f	(α) e
		h	(β) c
		7	5
Baß.		g	c

Bey (α) gehet die Septime eine Stuffe niederwärts, und löſet ſich in eine Terz auf. Bey (β) gehet die auſſerordentliche Diſſonanz eine Stuffe aufwärts, und löſet ſich in die Octave auf.

Verſetzet man die Glieder dieſer Harmonie; ſo verändern zwar die beyden Intervallen, zwiſchen welchen die Auflöſung ſtatt findet, ihren Namen nach Beſchaffenheit der Fortſchreitung, ſo wie vorher beym I. Artickel.

Der Proceß der Auflösung aber iſt immer einerley, indem diejenige Note, die die Septime vorſtellet, allezeit auf eine Conſonanz herunter ſteiget, wie aus folgenden Umkehrungen zu erſehen:

f	(α)	e	f	(β)	e	f	(γ)	e	f	(δ)	e	f	(ε)	e
												6		
	6						6			6		4		6
7	4		7		6		5	3		5	6	3		
g	g		g		e		h	c		h	e	d		e

	f	(ζ)	e	(η)		(θ)		
	6							
	4			4		4		
	3			2	6	2		
	d		c	f	e	f	c	

Bey (α) löſet ſich die Septime in die Serte und bey (β) in die Octave auf. Bey (γ) ſteiget die Quinte auf die Terz und bey (δ) auf die Octave herunter. Dieſe leztere Fortſchreitung iſt deswegen noch beſonders zu mercken, weil der Baß, der die auſſerordentliche Diſſonanz enthält, nicht nur auf die Klangſaite, ſondern auch auf die mediante, wie hier bey (δ) fortzugehen, das Recht hat welches als eine Verwechſelung der Auflöſung erkläret werden kann.

Bey (ζ) ſteiget die Diſſonanz auf die Octave und bey (ζ) auf die Terz herunter. Bey (η) und (θ) lieget die Diſſonanz im Baſſe, welcher im erſtern Exempel eine Stuffe, und im leztern eine Quarte herunterſteiget. Dieſe leztere Fortſchreitung, die gleichfals eine Verwechſelung der Stimmen in der Auflöſung iſt, findet nur bey einem übermäßigen Quartenaccord ſtatt. Ausdrücklich falſch aber iſt es, wenn man nach dem Tritonsaccorde den Baß auf die dominante ſteigen läſſet, z. E.

4	6
2	4
f	g

Dieſe Bewegung des Baſſes iſt nur in einer chromatiſchen Fortſchreitung, da derſelbe einen halben Thon höher ſteiget, erlaubt, z. E.

4	b7
2	
f	fis

Auf-

Auflösung mit der Octave.

(III) Wenn der Baß eine Terz unterwärts oder welches einerley iſt eine Sexte aufwärts gehet: ſo löſet ſich die Septime in eine Octave auf, z. E.

	e	d
	7	8
		7
Baß.	f	d

Was unter den vorigen beyden Artickeln von der Auflöſung in Anſehung der Umkehrung der Harmonie geſagt iſt, gilt auch hier, wie aus folgender Vorſtellung zu erſehen:

	e (α)	d		e (β)	d		(γ)		
				6	6		4		
	7	6		5	4		2	7	
		5			3				
	f	f		a	a		e	d	

Bey (α) ſteiget die Septime auf die Sexte herunter. Bey (β) löſet ſich die Quinte in eine Quarte auf, und bey (γ) gehet der Baß, der daſelbſt die Grunddiſſonanz enthält, eine Stuffe unterwärts.

Erſte Anmerckung.

Die groſſe Septime im Septimenaccord auf der Klangſaite eines harten Tones pfleget öfters, anſtatt eine Stuffe unter ſich zu gehen, einen halben Ton über ſich aufzulöſen, z. E.

	h	c
	7	8
Baß.	c	c

Die groſſe Septime auf der Klangſaite eines weichen Tones gehet beſtändig über ſich, wie bey (αα) woferne der Baß nicht chromatiſch aufwärts gehet, da ſie ſich alsdenn unterwärts, und zwar in eine andere Diſſonanz, nemlich die verminderte Septime auflöſen kann, wie bey (ββ)

(αα)	gis	a		(ββ)	gis	g
	7*	8			7*	7b
Baß.	a	a				3*
				Baß	a	als

Dieſe Art der Auflöſung bey (ββ) findet auch in der harten Tonart auf allen Saiten, wo die groſſe Septime angebracht werden kann, ſtatt z. E.

	h	b		e	es
	7	7b		7	7b
Baß.	c	cis		f	fis

Die Art der Auflösung bey (⁓) ist nichts anders als eine Zurückhaltung, die, nach dem gegründten Ausspruch des Herrn Heinichens mehr bey geschwinden, als langsamen Noten in der Ausübung gebraucht wird, und dieserwegen, ausgenommen bey dem Ausdruck harte Worte, von dem Grundspieler nicht beobachtet werden darf.

Zweyte Anmerckung. Mit der Auflösung der Dissonanzen in den uneigentlichen Septimenaccorden hat es, in Ansehung des ersten, eben die Bewandtniß wie mit denen in den eigentlichen Septimenaccorden Die übrigen haben nur insgemein jede eine Art der Auflösung.

Exempel.

Vom ersten uneigentlichen Septimenaccord.	a g 7 5	a g oder gis 7 3 oder 3*	a g 7 8
Baß.	h c	h e	h g
	Auflösung mit der Quinte.	Mit der Terz.	Mit der Octave.

Nach Anleitung obengegebner Exempel können auch diese Harmonien versetzet werden.

Grunderempel. Umkehrungen dieses Exempels.

Vom andern uneigentlichen Septimenaccord.	7 a 3 gis f e dis h e	5 a 3 gis f e h dis e	3 a 3 gis dis e h h f e	dis e || dis d h h || h h a gis || a gis f f

Die ausserordentliche Dissonanz, die hier ein dis ist, steiget jederzeit einen halben Ton über sich, wenn die Hauptdissonanz a eine Stuffe unterwärts geht. Die letzte Umkehrung, da die ausserordentliche Dissonanz der übermäßigen Serte chromatisch einen halben Ton unter sich geht, und in die grosse Serte des übermäßigen Secundenaccordes aufgelöset wird, haben wir im Vorbeygehen mit mercken wollen.

Vom dritten uneigentlichen Septimenaccord.	7 h 5 a gis e c f	oder	7 h 8 a gis c a

Um-

Umkehrung des erſten Exempels.

5 h	3 a	5 h	4 a	3 h	8 a	gis	a
gis		gis		e	f		f
c		c	2		e	e	e
				c	c	c	c
e	f	e	e	gis	a	h	a

Dritte Anmerckung. Der übermäßige Secundenaccord mit den von ihm abſtammenden Sätzen löſet ſich insgemein in den vollkommnen Dreyklang über der Endungsſaite, und umgekehrt, in den Sexten- und Sextquartenaccord auf. Man darf nur alſo nach einem aus dem übermäßigen Secundenaccord entſpringenden Satze den Baß auf die Klangſaite, mediante oder dominante fortgehen laſſen, wiewohl einige Fortſchreitungen des Baſſes hiezu allezeit bequemer und natürlicher als die andern ſind.

Exempel.

	d	c	d	c	d	c	d	c	h	c
		6	2*	6			h	a	gis	a
	2*	4			f	e	f	e	f	e
Baß.	f	e	f	c	7	3	7	6	4*	6
					gis	a	gis	c	3	
									d	c

h	c	d	c	d	c	d	c
gis	a	gis	a	gis	a	gis	a
f	e	f	e			f	e
4*		6*		6*		6*	6
3		5	6	5		5	4
d	a	h	c	h	a	h	e

Der übermäßige Secundenaccord kann auch folgendergeſtalt aufgelöſet werden:

d	c
gis	a
2*	3
f	2

Bey einer chromatiſchen Aufſteigung des Baſſes findet auch folgende Auflöſung mit dem Accord der verminderten Septime ſtatt:

d	c
gis	a
	es
2*	7b
f	fis

Der Grund dieſer Auflöſung iſt folgende Bewegung der Grundharmonie:

7d	7c
gis	a
7	7
*3	3*
e	d

Es iſt zu mercken, daß die neue vermittelſt der Vorgung in die toniſchen Septimenaccorde gebrachte Diſſonanz allein herunterſteigen, und den übermäßigen Secundenaccord wiederum zum Septimenaccorde machen kann, z. E.

d	d	f	e	gis	gis	gis	gis
gis	gis	d	d	f	e	f	e
				d	d		
f	e	gis	gis	h	h	d	d

Man kann in dieſen Accorden ebenfals die tonbezeichnende einen halben Ton über ſich gehen laſſen, und hernach, wenn man will, auf den ordentlichen Septimenaccord, oder, einen andern davon abſtammenden gehen, z. E.

	d	d	d	d	d	d	h	h	h	d	d	d
		6	7	h	h	h	gis	a	gis	gis	a	gis
	2*	4	*	f	f	e	f	f	e	f	f	e
		3										
Baß.	f	f	e	gis	a	gis	d	d	d	h	h	e

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Hauder und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Critische Musicus

an der Spree.

Acht und vierzigstes Stück.

BERLIN,

Dienstags, den 3. Februar. 1750.

Vierte Anmerckung. Da die oben erklärten drey Hauptfortschreitungen alle Grundconsonanzen, worinnen sich eine Dissonanz auflösen kann, enthalten: so muß man sich hüten, nach einem Septimenaccord eine Terz oder Quinte aufwärts zu gehen, woferne man die Dissonanz nicht in eine andere aus einem umgekehrten Accord entlehnte Consonanz auflöset, wie in folgenden Exempeln bey (αα), oder wofern man nicht eben dieselbe Harmonie bey dieser Hinaufsteigung fortdauern lässet, bis man die Dissonanz durch eine bequeme Consonanz auflösen kann, wie bey (ββ)

(αα)	c	b	(ββ)	c	c	h	oder		c	c	h
	7	4b			6				7	6	
		2		7	5					4	
Baß,	d	f	Baß,	d	f	g				3	
					1			Baß,	d	a	g
der hier drey Stuffen höher steiget.			der hier drey Stuffen höher steiget.					der hier fünf Stuffen höher steiget.			

Von dem fünf Stuffen übersteigenden Basse ist in folgender fünften Anmerckungen litt. (ι) und (ζ) ein besonderes Exempel vorhanden

Fünfte Anmerckung.

Wir haben schon einige Exempel gehabt, da eine Dissonanz auf die andere herunter steiget. Hier folgen noch einige andere.

	(α)		(β)		(γ)		(δ)		(ε)	
	g	f	g	f	c	h	c	h	a	g
	7	7	7	5	7	4	5	4	7	4
					3*	2		2		2
Baß.	a	g	a	h	d	f	fis	f	h	f

	(ζ)		(η)		(θ)		(ι)	
	a	gis	d	c	d	c	d	c
	7	2*	h	a	h	a	h	a
			gis	fis	gis	dis	gis	dis
	h	f	e	dis	e	fis	f	fis

	(κ)		(λ)		(μ)	
	a	gis	h	b	e	dis
	7	5*	gis	g	c	h
Baß.	h	c	e	e	a	a
			c	cis	f	f

Erklärung.

Bey (α) steiget eine Septime auf die andere, und bey (β) steiget dieselbe auf die falsche Quinte herunter.

Bey (γ) steiget die Septime auf den Triton, und bey (δ) steiget die falsche Quinte auf den Triton herunter.

Bey (ε) und (ζ) wo der Baß der Oberstimme fünf Stuffen entgegen geht, steiget die Septime das erstemahl auf eine grosse Secunde, das anderemahl auf eine übermäßige Secunde herunter. Bey dieser ausserordentlichen Fortschreitung ist zu mercken, daß der Accord, worinnen die Auflösung geschieht, iedesmahl von der Beschaffenheit der allhier angeführten seyn muß.

Bey (η) steiget die Septime auf eine verminderte Septime und bey (θ) auf eine falsche Quinte herunter.

Bey (ι) steiget die Dissonanz auf eine falsche Quinte herunter.

Bey (κ) steiget die Septime auf eine übermäßige Quinte, und bey (λ) auf eine verminderte Septime herunter.

Bey

Bey (*) steiget die Septime auf eine übermäßige Sexte herunter. Unter dem Artickel von den untergeschobnen Accorden werden noch einige Exempel vorkommen.

Sechste Anmerckung. Ehe man eine Dissonanz auflöset, kann man den Baß alle Noten, woraus der Accord besteht, durchlauffen lassen, z. E.

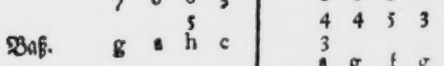
Einerley Harmonie. Einerley Harmonie.

Siebende Anmerckung. Wir haben gesagt, daß die ausserordentliche Dissonanz allezeit einen Grad über sich steigen soll. Dieses scheinet in folgender chromatischen Tonfolge nicht statt zu finden, weil daselbst die ausserordentliche Dissonanz allezeit auf die Septime heruntersteiget.

3 gis / d	7 g / 3 cis	3 fis / 7 c	7 f / h
Baß. e	a	d	g

Hierauf dient zur Antwort, daß, wenn der Ton, zu dem die ausserordentliche Dissonanz hinauf steigen soll, nicht offenbar binnen den Partien des Accords vorhanden ist, derselbe allezeit als darunter begriffen verstanden wird, indem dieser Ton nichts anders, als die Octave vom Grundtone, ist, und folglich, wenn ein Accord in seinem ganzen Umfang gegriffen werden soll, natürlicher Weise darinnen verhanden seyn soll.

Achte Anmerckung. Es ist als ein Freiheit anzusehen, wenn man die Dissonanz bey veränderter Harmonie nicht so gleich in den folgenden Accord auflösen lässet, sondern diese Auflösung über etliche Noten aufhält. z. E.



Bey (α) wird die Dissonanz f erst über c und bey (β) die Dissonanz c erst über g aufgelöset.

Wir wollen nunmehr von den untergeschobnen Accorden handeln.

(A) Von der Auflösung des Nonenaccordes.

Man löset die None insgemein auf fünferley Art auf. Findet sich die Septime zu gleicher Zeit dabey, so muß sie ebenfals, wie die None, der Grundfortschreitung der Septime zu folge, eine Stuffe unterwärts gehen. Die fünf Arten der Auflösung des Nonenaccords sind folgende:

1) Wenn der Baß auf eben derselben Stuffe ausfällt, so löset sich die None in die Octave auf, wie bey (α)
2) Wenn der Baß eine Secunde aufwarts gehet, so löset sich die None in eine Septime auf, wie bey (β)
3) Wenn der Baß eine Terz steiget, so löset sich die None in eine Sexte auf, wie bey (γ)
4) Wenn der Baß eine Quarte steiget, so löset sich die None in eine Quinte auf, wie bey (δ)
5) Wenn der Baß eine Terz unterwärts geht, so löset sich die None in die Terz auf, wie bey (ε)

	(α)		(β)		(γ)	
Baß.	9d	8c	9d	7c	9d	6c
	c	c	7b	5a		
			c	d	c	e

(δ)		(ε)	
9d	5c	9d	3c
7b	3a	7h	8a
c	f	c	a

Die Art, die None anzubringen, wenn man den Baß eine Stuffe heruntersteigen läßet, und alsdenn den Nonenaccord in einen Quartterzenaccord verwandelt, ist nichts anders, als eine Vorausnahme der Harmonie bey zurückgehaltnem Basse; z. E.

g	9 f	3 f
e	7 d	8 d
c	5 h	6 h
g	3 g	4 g
e	e	d

1. Anmerckung. Die übermäßige None, die von einigen mit Unrecht mit der übermäßigen Secunde vermischet wird, kann auf folgende drey Arten aufgelöſet werden:

(α) Ueber ſich in die Terz, ſo wie der groſſe Septimenaccord, von dem ſie abſtammet, wenn der Baß auf eben der Stuffe bleibt, oder eine Terz niederwärts gehet. In dieſem Fall iſt ſie für nichts anders als eine Aufhaltung der eigentlichen Harmonie anzuſehen. Siehe (α)

(β) Einen halben Ton chromatiſch unter ſich, wie bey (β)

(γ) Einen gantzen Ton unter ſich, wie bey (γ)

	(α) 9 gis	3 a	(α) 9 gis	5 a	(β) 9 gis	3 g	(γ) gis	fis
	c	c	c	7 c	c	cis	a	a
Baß,	f	f	f	d	f	e	f	dis

In der Melodie läßt man die übermäßige None wohl einen gantzen und einen halben Ton unter ſich gehen, wenn man ſie bey (α) auflöſet; z. E.

9 gis	3 f
f	d

2. Anmerckung. Der übermäßige Quintenaccord, es ſey die Terz oder Quarte darinnen, löſet ſich insgemein in den Haupaccord der Klangſaite, oder wenn der Baß beſtehen bleibt, in den Sextenaccord über der Mediante auf; z. E.

d	c	d	c
h	a	h	a
gis	e	gis	e
e (f)		e (f)	
c	a	c	c

Man findet auch folgende Art der Auflösung:

d	c
h	a
gis	f
e	
c	f

Gehet der Baß in einer chromatischen Fortschreitung einen halben Ton über sich, so kann der übermäßige Quintenaccord in den falschen Quintenaccord, oder in den Accord der verminderten Septime folgendergestalt aufgelöset werden:

	h	a	h	b
	gis	g	gis	g
	e	e	e	e
Baß.	c	cis	c	cis

Die Auflösung dieses Accords durch den Accord der übermäßigen Secunde gehört unter die catechrestischen:

	h	a
	gis	fis
	e	dis
Baß.	c	c

3. Anmerckung. Die aus der Umkehrung des Nonenaccords entstehenden Sätze können auf unterschiedne Art, nach Beschaffenheit der Bewegung des Basses, ausgeübet werden; z. E.

5	e	d	3	e	d	6	c	c	6	e	d
3	c	c	6	a	a	4	a	a	4	c	c
7	g	a	4	f	f	2	f	f	2	a	a
6	f	f	5	g	f	3	g	f	7	f	f
Baß.	a	a	Baß	c	c		e	d		g	g

Auf andere Art.

7	f	f	5	f	f	3	f	f	7	e	d
5	d	d	3	d	d	2	e	d	2	g	g
3	h	h	6	g	g	4	g	g	6	d	d
6	e	d	4	e	d	6	h	h	4	h	h
Baß.	g	g		h	h		d	d		f	f

Auf andere Art.

7b	b	oder a		b	b		e	e		e	e
5g	g	g		g	g		b	b		a	b
3e	e	e		cis	cis		a	g		g	g
6a	g	oder a		a	g		cis	cis		cis	cis
Baß.	cis	cis	cis		e	e		g	g		b	b

Wenn die Septime aus dem Nonenaccord, von welchem dieſe Sätze entſpringen, weggethan wird: ſo kann man den Grundſeptimenaccord dieſer Sätze, oder einen davon abſtammenden, damit verzögern, wie aus folgender Vorſtellung zu erſehen:

7g	7g		5g	5g		7f	6e				
6f	5e		4f	3e		4c	4c				
3c	3c		6a	6a		2a	2a				
a	a		c	c		g	g				

Man kann dieſe Sätze auch auf folgende Art gebrauchen:

7g	g		5g	g		7f	f				
6f	f		4f	f		4c	d				
3c	d		6a	h		2a	h				
a	h		c	d		g	g				

ingleichen:

7g	g		5g	g		7f	e				
6f	e		4f	e		4c	c				
3c	c		6a	b		2a	b				
a	b		c	c		g	g				

ingleis

ingleichen:

7g g	5g g	7f e
6f e	4f e	4c c
3c c	6a g	2a g
a g	c c	g g

ingleichen:

7g a	6a a	7f f
6f f	5g f	5c c
3c c	4f f	4a a
a a	c c	g f

4. Anmerkung. Wenn die None mit der Terte, anſtatt der Quinte, begleitet wird: ſo wird der daraus entſtehende Accord insgemein folgendergeſtalt aufgelöſet:

9f f	7e d	6e d	3e d
6c h	5c h	4c h	5g g
3g g	2g g	7f f	4f f
e d	f f	g g	c h

ingleichen:

9f 3f f	7e 6d d	6e 5d d	3e 2d 3d
6c 7c h	5c 5c h	4c 4c h	5g 5g 6g
3g 4g g	2g 2g g	7f 7f f	4f 4f 5f
e d d	f f f	g g g	c c h

ingleichen:

9f 8e	7e e	6e e	3e e
6c 6c	5c c	4c c	5g g
3g 3g	2g g	7f f	4f e
e e	f e	g g	c c

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Hande- und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritiſche Muſicus an der Spree.

Neun und vierzigſtes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 10. Februar. 1750.

(B) Von der Auflöſung des Undecimenaccords.

Den vollen ſechsſtimmigen Undecimenaccord aufzulöſen, läſſet man den Baß auf eben der Stuffe, und verwandelt die Harmonie in einen Septimenaccord, der nachhero ordentlich herunter ſteiget, z E.

4	g	3	f	f
9	e	8	d	d
7	c	7	c	h
5	a	5	a	g
3	f	3	f	
Baß.	d		d	g

Der fünfſtimmige Undecimenaccord wird nicht nur auf eben dieſe Weiſe, ſondern auch auf folgende Arten aufgelöſet:

(a)		(a)		(γ)	
g	f	g	f	c	h
e	d	e	d	a	g
c	c	c	c	g	f
a	a	a	a	e	
d	d	d	f	d	d

(δ)	c	c	h	(ι)	c	c	h
	a	a	g		a	a	g
	g	f	f		g	f	f
	e	d	d		e	d	d
	d	g	g		d	h	g

Bey (α) löset sich selbiger in den Septimenaccord, und bey (β) da der Baß eine Terz steiget, in den Sextquintenaccord auf.

Bey (γ) löset sich der Undecimenaccord bey bleibendem Basse in einen Quartterzenaccord auf. Bey (δ) folgen zwey Undecimenaccorde unmittelbar aufeinander, davon der letztere wie bey (α) in einen Septimenaccord aufgelöset wird.

Bey (ι) steiget der Undecimenaccord auf einen Nonenaccord herab, der hernach seine gewöhnliche Auflösung hat.

1. Anmerckung. Der tonische Undecimenaccord es sey die Quinte oder die Sexte darinnen, wird auf der Klangsaite, wo er gemachet wird, in den Hauptaccord aufgelöset, z. E.

4	f			4	f	
9	d	e		9	d	es
7	h	c		7	h	c
5	g	g		b6	as	g
	c	c			c	c

Folgende Auflösung, da man den Baß, bey Verwechselung des Tones, einen ganzen Ton heruntersteigen lässet, und den Tritonsaccord darauf machet, gehöret unter die sogenannten catechrestischen, z. E.

5	g		
4	f	6	g
9	d	4	e
7	h	2	c
	c		b

Hieher gehört auch folgende, da man den Baß chromatisch einen halben Ton steigen lässet, und dazu den Accord der falschen Quinte oder der verminderten Septime nimt, z. E.

h a	h b
g g	g g
f e	f e
d e	d e
c cis	c cis

2. Anmerckung. Der vierſtimmige Undecimenaccord löſet ſich insgemein in einen Septimenaccord auf, z. E.

h	d	a
4 c g	4 e h	4 h f
7 f f	7 a a	7 e e
5 d d	5 f f	5 c c
g g	h h	f f

Läſſet man den Baß eine Terz herunterſteigen, ſo kann man ihn in den Accord einer None verwandeln, welchen man hernach gehörig auflöſet, z. E.

c	b	b
f	g	g
d	f	e
g	e	c

Die Umkehrung des erſten Exempels giebt uns folgende Säze:

7 c 6h	5 c 4h	2 d 3 d
4 g g	2 g g	5 g 6 g
3 f f	6 d d	4 f 5 f
d d	f f	c h

Die beyden ungebehrten Accorde $\begin{matrix}7\\4\\3\end{matrix}$ und $\begin{matrix}5\\4\\2\end{matrix}$ werden öfters auf einer durchgehenden Note ohne Auflöſung gebrauchet, z. E.

7 c c	5 g g
4 g g	4 f e
3 f e	2 d c
d e	c c

Man pfleget aber insgemein in dem erſten Satze die 4 und im andern die 5 wegzulaſſen, und alſo dieſen Sätzen folgendes Anſehen zu geben:

7 c e	4 f g
3 f g	2 d e
d e	c c

Einige pflegen dieſen erſten Satz einen durchgehenden Septimenaccord, und den andern einen durchgehenden Secundenaccord zu nennen.

3. Anmerckung. Der dreyſtimmige Undecimen- insgemein Quartaccord, wird auf unterſchiedne Art aufgelöſet, wie aus folgenden Exempeln zu erſehen:

	(α)	(β)	(γ)	(δ)	(ε)
	c h oder b	c h	c h	c b	c b b
	5	5 4	5 6	5 4b	5 8 6
	4 3 b3	4 2	4 4	4 2	4 6 oder 5
Baß.	g g	g f	g 3 d	g f	g b b

ingleichen:

(ζ)	(η)	(ι)	(κ)	(λ)
c h	c b	c b	c h	c h
5 5	5 b7	5 6	5 6	5 4
4 3	4 3	4 5b	4 5	4 2*
g e	g c	g e	8 gis	g as

ingleichen:

(λ)	(μ)
c h	c h
5 6	5 9
4 5	4 5*
g dis	g es

Erklärung.

Bey (α) ſteiget die Undecime auf die Terz herab, bey (β) auf den Triton, bey (γ) auf die Sexte.

Bey (δ) ſteiget die Undecime auf die Quarte aus einem Secundenaccord, bey (ι) auf die Octave aus einem Sexten- oder Sextquintenaccord herab.

Bey

Bey (♮) ſteiget die Undecime auf die Quinte, bey (•) auf eine Septime und bey (♭) auf eine falſche Quinte herab.

Bey (·) ſteiget die Undecime auf eine Terz, bey chromatiſch fortgehenden Baſſe, und bey (×) auf eine übermäßige Secunde herab.

Bey (^) ſteiget die Undecime wieder auf eine Sexte, und bey (#) auf eine übermäßige Quinte herab.

Die Auflöſung dieſes Quartenaccords kann auch aufgehalten werden, wie folgendes Exempel zeiget:

c	c	c	c	c	h
5	4	6	6	5	
4	2		5	4	3
g	b	a	f	g	g

Nachdem wir die gewöhnlichſten Arten der Vorbereitung und Auflöſung der Diſſonanzen erkläret haben: ſo wollen wir nunmehr, um uns ſelbige deſto bekannter zu machen, allerhand Exempel über alle Töne dazufügen.

Erſtes Exempel
Welches die gewöhnlichſte Begleitung der harten Tonleitern enthält.

(I) Nach der Ordnung der Kreutze.

Es iſt zu mercken, daß die Ziffern, womit die erſte Reihe der Accorden bezeichnet wird, zum Muſter aller übrigen dienen.

Im Hinaufſteigen.

6		6			6		
	4	6	5	6		5	
	3						
c	d	e	f	g	a	h	c
g	a	h	c	d	e	fis	g
d	e	fis	g	a	h	cis	d
a	h	cis	d	e	fis	gis	a
e	fis	gis	a	h	cis	dis	e
h	cis	dis	e	fis	gis	ais	h
fis	gis	ais	h	cis	dis	is	fis
cis	dis	is	fis	gis	ais	his	cis

Im Herabſteigen.

6	6'					6	
	4		4	6	4		
	3		2		6		
c	h	a	g	f	e	d	c
g	fis	e	d	c	h	a	g
d	cis	h	a	g	fis	e	d
a	gis	fis	e	d	cis	h	a
e	dis	cis	h	a	gis	fis	e
h	ais	gis	fis	e	dis	cis	h
fis	is	dis	cis	h	ais	gis	fis
cis	his	ais	gis	fis	is	dis	cis

(II.) Nach der Ordnung der Been.

6	6	6	6*	4	6
4		b6	6	4	4
b3	6 5	b5		3	2 6 3b
f g a b c d e f			f e d c b a g f		
b c d es f g a b			b a g f es d c b		
es f g as b c d es			es d c b as g f es		
as b c des es f g as			as g f es des c b as		
des es f ges as b c des			des c b as ges f es des		

Zweytes Exempel.

Welches die gewöhnlichſte Begleitung der weichen Tonleitern enthält.

(I.) Nach der Ordnung der Kreutze.

Im Hinaufſteigen

6*	6	6
4		
3	6 5	3* 6 5
a h c d e fis gis a		
e fis g a h cis dis e		
h cis d e fis gis ais h		
fis gis a h cis dis is fis		
cis dis e fis gis ais his cis		
gis ais h cis dis is * fis gis		
dis is fis gis ais his * cis dis		

Im Herabſteigen.

6	6*
4	4
3 3* 4* 6 3	
a g f e d c h a	
e d c h a g fis e	
h a g fis e d cis h	
fis e d cis h a gis fis	
cis h a gis fis e dis cis	
gis fis e dis cis h ais gis	
dis cis h ais gis fis is dis	

(II.) Nach der Ordnung der Been.

6*	6	6	6*
4	5	6	4 4* 4
3	b 3* 6 5		6 3 3* 2 3
d e f g a h cis d			d c b a g f e d
g a b c d e fis g			g f es d c b a g
c d es f g a h c			c b as g f es d c
f g as b c d e f			f es des c b as g f
b c des es f g a b			b as ges f es des c b
es f ges as b c d es			es des ces b as ges f es

Drit-

Drittes Exempel.

welches einen Grundbaß, und zehn daraus gezogenen verſezten Bäſſe enthält.

Grundbaß.	c	7 f 6 4	7 h	7 e 6 4	7 a	7 d 6 4	7 g	7 c 6 4	7 f	7 h 6 4	7 e	7 a 6 4	7 d	7 g 6 4	c
1. Verſezt. Baß.	c	3 c	7 h 6 4	3 h	7 a 6 4	3 a	7 g 6 4	3 g	7 f 6 4	3 f	7 e 6 4	3 e	7 d 6 4	3 d	c
2. Verſezt. Baß.	c	7 f 6	3 f	7 e 6	3 e	7 d 6	3 d	7 c 6	3 c	7 h 6	3 h	7 a 6	3 a	7 g 6	c
3. Verſezt. Baß.	c	5 a	2 a 6	5 g	2 g 6	5 f	2 f 6	5 e	2 e 6	5 d	2 d 6	5 c	2 c 6	5 h 4	c
4. Verſezt. Baß.	e	6 2 e 6	5 d	2 d 6	5 c	2 c 6	5 h	2 h 6	5 a	2 a 6	5 g	2 g 6	5 f	2 f 6	6 e
5. Verſezt. Baß.	c	5 a	7 h 6	5 g	7 a 6	5 f	7 g 6	5 e	7 f 6	5 d	7 e 6	5 c	7 d 6	5 h	c
6. Verſezt. Baß.	c	7 f	5 d 6	7 e	5 c 6	7 d	5 h 6	7 c	5 a 6	7 h	5 g 6	7 a	5 f 6	7 g	c
7. Verſezt. Baß.	c	6 5 a 6	4 3 f	6 5 g 6	4 3 e	6 5 f 6	4 3 d	6 5 e 6	4 3 c	6 5 d 6	4 3 h	6 5 c 6	4 3 a	6 5 h 6	c
8. Verſezt. Baß.	c	4 3 c	6 5 d	4 3 h	6 5 c	4 3 a	6 5 h	4 3 g	6 5 a	4 3 f	6 5 g	4 3 e	6 5 f	4 3 d	c
9. Verſezt. Baß.	c	7 f	9 g	7 e	9 f	7 d	9 e	7 c	9 d	7 h	9 c	7 a	9 h	7 g	c
10. Verſezt. Baß.	c	9 d	7 h	9 c	7 a	9 h	7 g	9 a	7 f	9 g	7 e	9 f	7 d	7 g	c

An

Anmerckung über dieſe Exempel.

Der Grundbaß gehet wechſelweiſe eine Quarte auf oder eine Quinte niederwärts. Die Septime wird hieſelbſt (nach pag. 283) durch eine Terz bereitet, und (nach pag. 377.) in eine Terz aufgelöſet.

Der erſte und andere verſetzte Baß enthalten eine Reihe abwechſelnder Septimen- und Quartterzenaccorde in diatoniſcher Fortſchreitung, woſelbſt zwiſchen $\frac{6}{4}$ und 7 die Diſſonanz durch eine Sexte vorbereitet und aufgelöſet; zwiſchen 7 und $\frac{6}{4}$ aber ſelbige durch eine Terz vorbereitet und aufgelöſet wird.

Der dritte und vierte Baß enthalten eine Reihe abwechſelnder Secunden- und Sextquintenaccorde in diatoniſcher Fortſchreitung, woſelbſt zwiſchen $\frac{6}{5}$ und 2 die Diſſonanz der Secunde durch den liegenden Baß vorbereitet und durch die Abſteigung deſſelben aufgelöſet; zwiſchen 2 und $\frac{6}{5}$ aber die Diſſonanz im Sextquintenaccord durch die Quarte des vorhergehenden Secundenaccords vorbereitet, und durch die Quarte des darauf folgenden gehoben wird.

Der fünfte und ſechſte Baß enthalten eine Reihe abwechſelnder Septimen u. Sextquintenaccorde, woſelbſt zwiſchen $\frac{6}{5}$ und 7 die Septime durch die Octave der Sextquintenaccorde vorbereitet und aufgelöſet wird. Zwiſchen 7 und $\frac{6}{5}$ wird die Diſſonanz des Sextquintenaccordes durch die Terz im Septimenaccorde vorbereitet und aufgelöſet.

Der ſiebente und achte Baß enthalten eine Reihe abwechſelnder Sextquarten- und Sextquintenaccorde, woſelbſt die Diſſonanz zwiſchen $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{3}$ durch die Sexte vorbereitet und aufgelöſet; zwiſchen 6 und $\frac{6}{4}$ aber ſelbige durch die Octave vorbereitet und aufgelöſet wird. $\frac{5}{3}$

Der neunte und zehnte Baß enthalten eine Reihe abwechſelnden Septi nen- und Nonenaccorde, woſelbſt zwiſchen 9 und 7 die Septime durch die Quinte vorbereitet und aufgelöſet; zwiſchen 7 und 9 aber die None aber durch die Terz vorbereitet und aufgelöſet wird. Die Septime haben wir aus dem Nonenaccorde weggelaſſen, um die Partien deſto netter zu machen.

Uebrigens haben wir zur Erſparung des Raumes zwar dieſes Exempel nur in der erſten harten Tonart C gegeben; Es kann aber zur Uebung in alle übrigen Töne nach Anleitung des erſten Exempels verſetzet werden.

Dieſe Blätter werden alle Dienſtage fortgeſetzet, und ſind in der Haude- und Spenerſchen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

Kritiſche Muſicus an der Spree.

Funfzigſtes Stück.

BERLIN,

Dienſtags, den 17. Februar. 1750.

Viertes Exempel.

Welches wiederum einen Grundbaß, und vier daraus gezogne verſezten Bäſſe enthält.

Grundbaß.	c	7 f 6 4 3	7 g	7 e 6	7 f	7 d 6	7 e	7 c 6	7 d	7 h 6	7 c	7 a 6	7 h	7 g 6	c
1. Verſezt. Baß.	c	c	5 h 6 4	3 h	5 a 6	3 a	5 g 6	3 g	5 f 6	3 f	5 e 6	3 e	5 d 6 4	3 d	c
2. Verſezt. Baß.	e	2 e 6	3 d	2 d	3 c	2 c	3 h	2 h	3 a	2 a	4 3 g	2 g	3 f	2 f	6 e
3. Verſezt. Baß.	c	5 a	5 h 6	5 g	5 a 6	5 f	5 g 6	5 e	5 f 6	5 d	5 e 6	5 c	5 d 6	5 h	c
4. Verſezt. Baß.	c	7 f	5 h	7 e	5 a	7 d	5 g	7 c	5 f	7 h	5 e	7 a	5 d	7 g	c

Im Grundbaſſe wird die Septime wechſelsweiſe durch die Octave und Quinte vorbereitet, und durch die Octave und Quinte aufgelöſet.

Im erſten Baſſe wird die Diſſonanz in $\frac{6}{5}$ durch die Quarte in $\frac{4}{3}$ und die Diſſonanz in $\frac{6}{4}$ durch die Terz in 6 vorbereitet und aufgelöſet.

Im andern Baſſe wird die Diſſonanz $\frac{2}{3}$ durch den liegenden Baß vorbereitet, und durch die Abſteigung deſſelbigen aufgelöſet. Die Diſſonanz in $\frac{6}{4}$ wird durch die Secunde vorbereitet und aufgelöſet.

Im dritten Baſſe wird die Diſſonanz wechſelsweiſe durch die Terz und Sexte vorbereitet, und durch die Terz und Sexte wechſelsweiſe aufgelöſet.

Im vierten Baſſe wird die Septime durch die Terz in $\frac{6}{5}$ vorbereitet und aufgelöſet, Die Diſſonanz in 6 wird durch die Octave in $\frac{7}{5}$ vorbereitet und aufgelöſet.

Dieſes Exempel muß gleichfals in alle andere Töne überſetzet werden.

Fünftes Exempel.

welches einen Grundbaß, und ſieben daraus gezogenen verſetzten Bäſſe enthält.

Grundbaß.		7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	
	c	2	d	h	e	c	f	d	g	e	2	f	h	g c
		6		6		6		6		6		6		6
		5	7	5	7	5	7	5	7	5	7	5	7	5
1. Verſetzt. Baß.	c	c	d	d	e	e	f	f	g	g	a	a	h	h c
		6		6		6		6		6		6		6
	6	4	6	4	6	4	6	4	6	4	6	4	6	4
		3	5	3	5	3	5	3	5	3	5	3	5	3
2. Verſetzt. Baß.	e	e	f	f	g	g	a	a	h	h	c	c	d	d c
		6		9		9		9		9		9		9
		4	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
3. Verſetzt. Baß.		g	a	h	h	c	e	d	d	e	e	f	f	g g c

3. Ver-

			6		6		6		6		6		6	
			4		4		4		4		4		4	
		7	3	7	3	7	3	7	3	7	3	7	3	7
4. Verſezt. Baß.	c	a	a	h	h	c	c	d	d	e	e	f	f	g c
		6		6		6		6		6		6		6
		4		4		4		4		4		4		4
		3	7	3	7	3	7	3	7	3	7	3	7	3
5. Verſezt. Baß.	c	e	d	f	e	g	f	a	g	h	a	c	h	d c
		9		9		9		9		9		9		
		7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
10. Verſezt. Baß.	c	f	d	g	e	a	f	h	g	c	a	d	h	g c
		9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	
		7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
7. Verſezt. Baß.	c	f	h	g	c	a	d	h	e	c	f	d	g	g c

Dieſes Exempel kann gleichfals in die übrigen Töne verſetzet werden. Wie die Diſſonanzen darinnen vorbereitet und aufgelöſet werden, wird einem, der die vorigen Exempel ſattſam begriffen, leichte zu entwickeln ſeyn. Wir halten uns Raumes wegen damit nicht auf.

Sechſtes Exempel.

Welches unvorbereitete toniſche Septimenaccorde enthält.

	7				7			
	3*		b7		3*		7	
c	e	a	c	f	a	d	g	c
g	h	e	g	c	e	a	d	g
d	fis	h	d	g	h	e	a	d
a	cis	fis	a	d	fis	h	e	a
e	gis	cis	e	a	cis	fis	h	e
h	dis	gis	h	e	gis	cis	fis	h
fis	ais	dis	fis	h	dis	gis	cis	fis
cis	is	ais	cis	fis	ais	dis	gis	cis
f	a	d	f	b	d	g	c	f
b	d	g	b	es	g	c	f	b
es	g	c	es	as	c	f	b	es
as	c	f	as	des	f	b	es	as
des	f	b	des	ges	b	es	as	des

Die Ziefern, womit die Accorde in C bezeichnet ſind, bezeichnen auch die in den übrigen Tönen.

Siebentes Exempel.

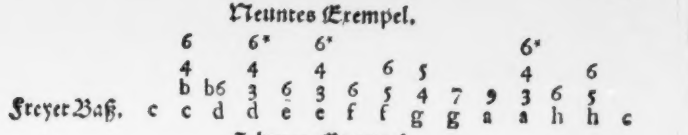
			7		7	7										
			3*		*3	*3		7	7	b7				7	7	
Grundbaß.	c	f	d	g	e	a	d	d	g	c	c	f	h	g	c	
			6		6	6*				6						
			4	*3	4	3*	4		6		4	9b			6	
							3	6	5	7	b	7	6	7	5	
1.Verſezt.Buß.	c	c	d	d	e	e	f		f	g	g	a	a	h	h	c
			6	4*		.4*	6		6						6	
			4	2	6	2	5	6	4		4	9b		6	4	
									3	7	2	7		5	3	
2.Verſezt.Baß.	c	c	c	h	d	cis	f		a	g	b	a	f	d	d	e
			6*		6*					6		6		6		
			4		4		4*			4		4		4		
			3		3		2		7	3	b7	b		3	7	
3.Verſezt.Baß.	c	f	a	g	h	a	g	d	d	d	c	g	f	f	g	c
			6		6		6	6	4	6	4					
			5		5		5	5	2	5b	2	6	7	7		
4.Verſezt.Baß.	c	f	fis	g	gis	a	cis	d	f	f	e	b	a	h	g	c

Achtes Exempel.

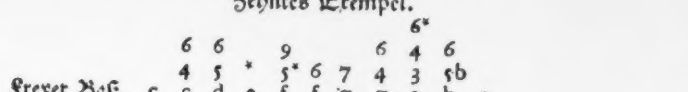
			7		7					b7		7	7			
			3*		*		7	b7				*3	*3		7	
Grundbaß.	c	fis	h	e	a	d	g	c	f	b	e	a	d	g	c	
			6					6				6*		6		
			4*	7	6	7	6		4		6b	7	4		4	
			3	*3	4	*3	4	7	b	b7	4	3*	3		3	
1.Verſezt.Baß.	c	c	h	h	a	a	g	g	f		f	e	e	d	d	c
			6*	4*		4*		4	6	4			6			
			5	2	6	2	6	2	5b	2	b6	4*	5b	6	7	
2.Verſezt.Baß.	c	a	a	g	g	f	f	e	es	d	d		cis	f	g	c

Neun=

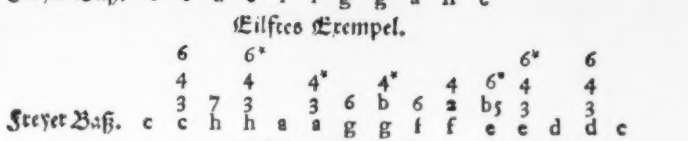
Neuntes Exempel.



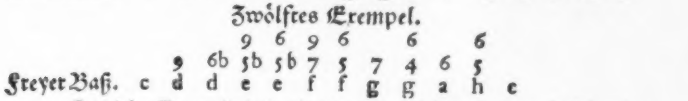
Zehntes Exempel.



Eilftes Exempel.

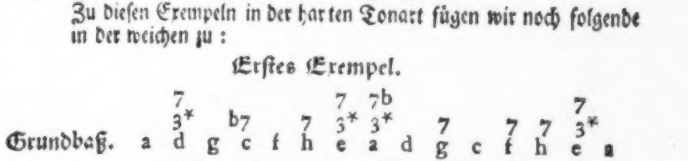


Zwölftes Exempel.

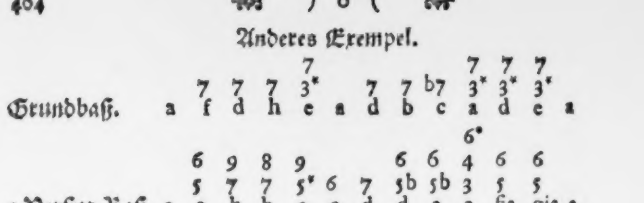


Zu dieſen Exempeln in der harten Tonart fügen wir noch folgende in der weichen zu:

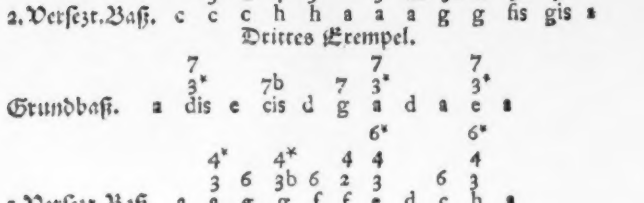
Erſtes Exempel.



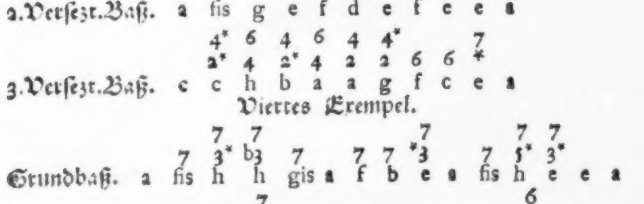
Anderes Exempel.



Drittes Exempel.



Viertes Exempel.



Fünf-

Fünftes Exempel.

7 7 7 7 7 7
7 3* 7b 3* 3* 3b 5 3* 7b 3* 3* 7 3*
Grundbaß. a f h e e a a h e a a d h e e a

6* 6
6 6 4 4* 7 4 6 6 5 4*
4 2 5 2 2 6 6 5 3 5b 5 3* 3 2 6
1. Versezt. Baß. e e dis d d cis c h h c cis d d d d e

6* 6
6 4 6 6 4 6 4 4 4 7 6
4 7 3 5b 5 3* 3b 2 5 2 2* 6 3 3* 4
2. Versezt. Baß. e f fis g gis a a a gis g g fis f e e e

In diesen Exempeln bemercket man die in der widrigen Bewegung fortgehenden chromatischen Partien der Harmonie.

Sechstes Exempel.

7 b7 7 7 7b 7 7 7
3* 3* 3* 3* 3* 7 3* 3* 7 7 7 7 3*
Grundbaß. a e a d e a d e a h e a a d h c a h e a

6* 6
6 4* 6 4 6 6 4* 6 4 6 6 6 7
5 2 5b 2* 3 7 4 5 3b 6 6 5 3 5 4 5 *3
Versezt. Baß. a gis g fis f e d e e dis d c c f f e e d e a

Wenn wir den Baß auf der Klangsaite a lassen: so entstehet folgender Ruhepunct (fr. point d'orgue) daraus. Wir wollen darinnen die Partien, anstatt der Ziefern, zu mehrerer Bequemlichkeit mit Buchstaben ausdrücken:

Die Harmonei.
a gis g fis f e d d c h h a e d d c c h h a
e e e d d cis a a a fis f e c c h h a a gis e
c d cis c h a f e e dis d c a f f e e e e c
h a a gis g d

Baß. a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a

Sie-

Siebentes Exempel.

		7	7		7	7									7	
	7	*3	5b	7	5b	*3		7	7	7	7	7	*3			
Grundbaß.	a	d	e	c	fis	h	e	a	d	g	e	a	d	h	e	a

Hieraus entſtehet folgender Ruhepunct:

e	d	d	d	c	h	h	a	a	g	g	g	f	f	e	e
c	c	h	h	a	a	gis	e	f	f	e	e	d	d	d	c
a	a	gis	g	fis	f	e	c	d	d	d	c	c	h	h	a
	f	f	e	e	d	d									

Baß. a a a a a a a a a a a a a a a a a

Achtes Exempel.

		7	7	7	7b				7	7			7			
	7	3*	5b	3*	3*	7b	b7	7	3*	3*		7	3*			
Grundbaß.	a	f	e	e	a	d	g	c	f	h	e	a	b	e	a	
						6										
			6			5	4*	6	4	6	4	6		4*	9		6b	7
		5	7		3b	2		5b	2		5b	2		5	2	5*	6	5	3*
1. Verſetzt. Baß.	a	a	gis		g	g		fis	f		e	e		dis	d	c	c	d	e	a
		6			6b			6*			6			6*				6		
		4	6*		4	7		4			4			4	7b	7	6	4b	7	
		3	5		3	3*		3	7b		b	7		3	3*	4	4	3	*3	
2. Verſetzt. Baß.	c	c	h		b	a		a	g		g	f		f	e	e	e	f	e	a

Hieraus flieſſt noch nachſtehender Ruhepunct:

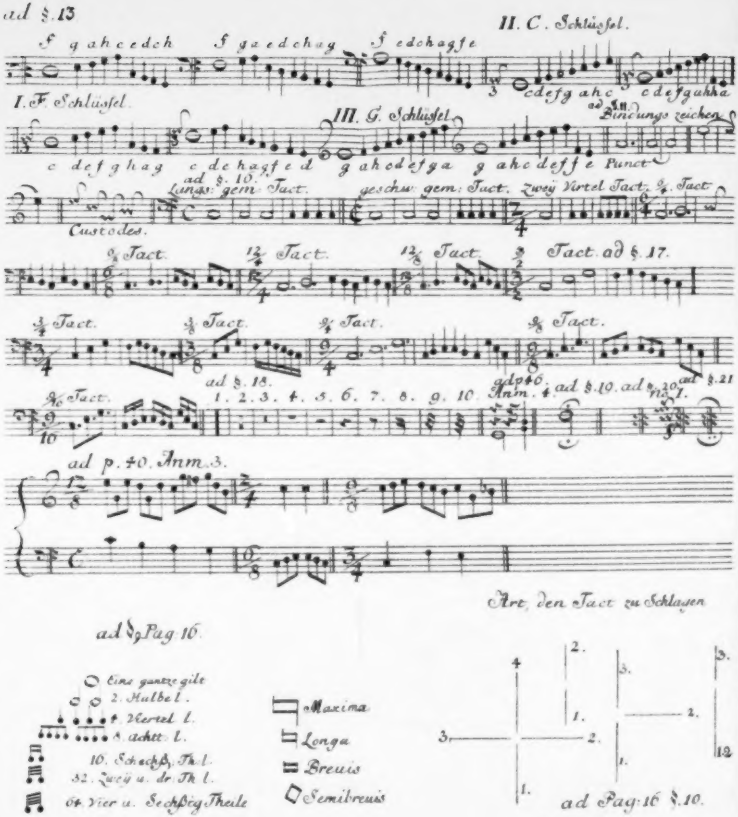
e	f	f	e	e	d	d	c	c	h	h	a	a	a	gis	a	
c	e	d	d	cis	c	h	b	a	a	gis	e	e	d	e	e	
a	c	h	b	a	a	g	g	f	fis	e	d	c	b	d	c	
	a	gis	g	g	fis	f	e	e	dis	d				h		

Baß. a a a a a a a a a a a a a a a a

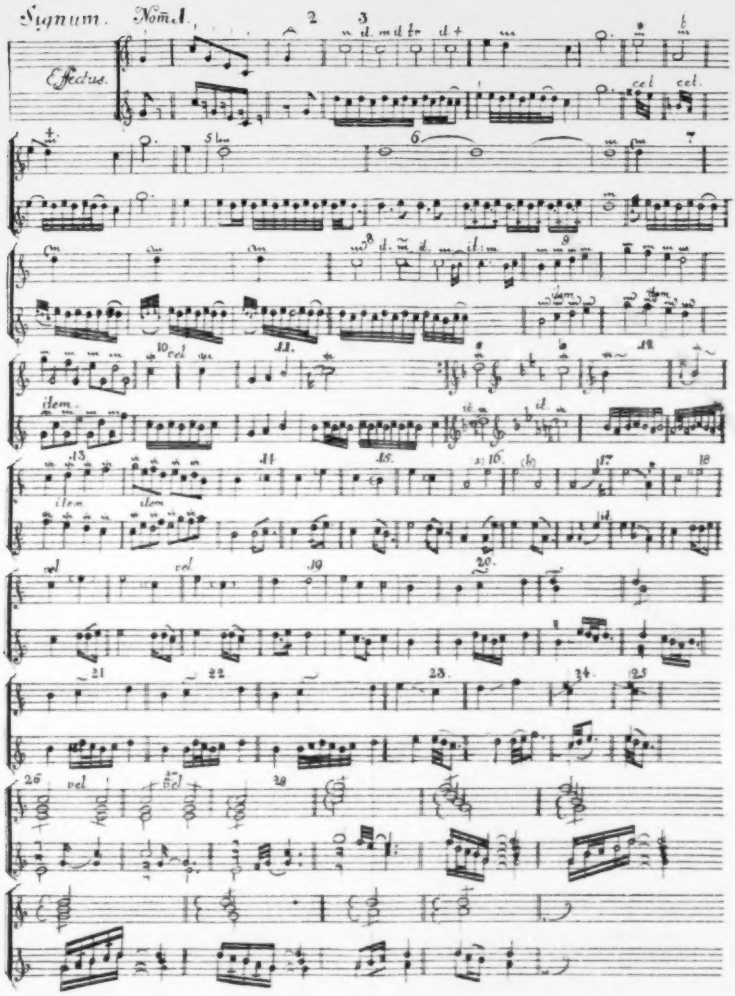
Ende des erſten Bandes des critiſchen Muſicus an der Spree.

Der Tittel ꝛc. nebſt der ſechſten Kupfertabelle wird über acht Tage ausgegeben werden.

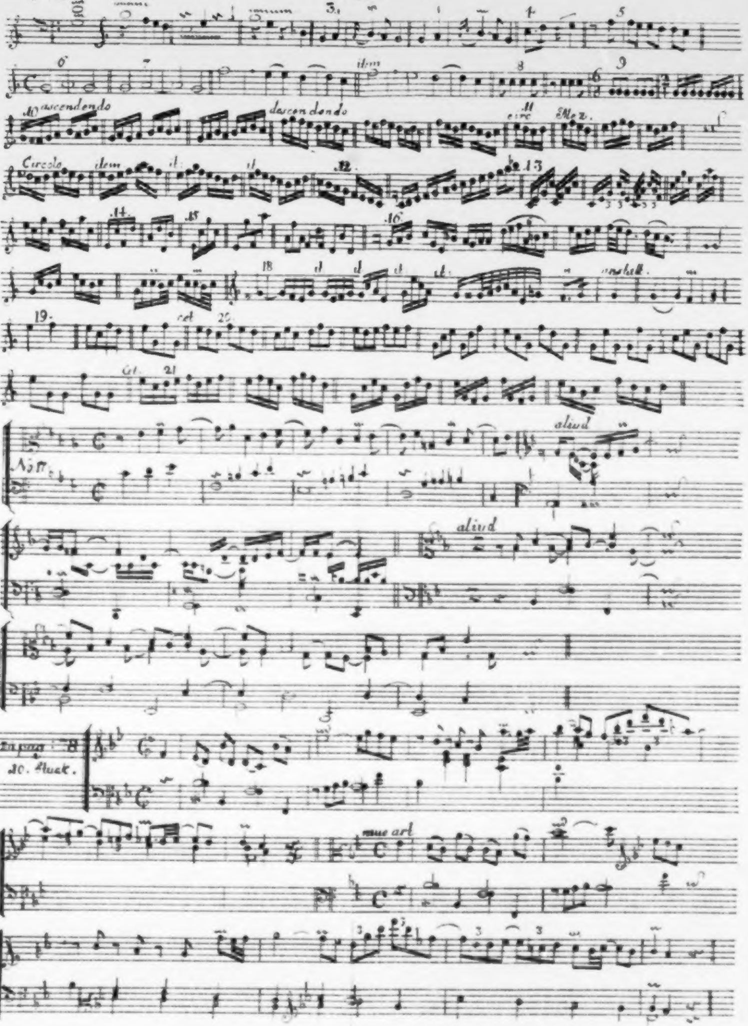
TAB. 1.


ad §. 13
f g a h c e d c h
f g a e d c h a g
f e d c h a g f e
II. C. Schlüssel.
c d e f g a h c
c d e f g a h h a
I. F. Schlüssel.
c d e f g h a g
c d c h a g f e d
III. G. Schlüssel.
g a h c d e f g a
g a h c d e f f e
ad §. 11. Bindungs zeichen
Punct
ad §. 10.
Langs: gem: Tact.
geschw: gem: Tact.
Zweÿ Virtel Tact.
Custodes.
Tact.
Tact. ad §. 17.
Tact.
Tact.
Tact.
Tact.
ad §. 18.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
ad p. 46. Anm. 4.
ad §. 19. ad §. 20. ad §. 21
ad p. 40. Anm. 3.
Art, den Tact zu Schlagen
ad §. Pag. 16.
Eine gantze gilt
2. Hulbe l.
4. Viertel l.
8. achtt. l.
16. Schachß. Th. l.
32. Zweÿ u. dr. Th. l.
64. Vier u. Sechßig Theile
Maxima
Longa
Breuis
Semibreuis
ad Pag: 16 §. 10.
Vorsatz zeichen

TAB. II.

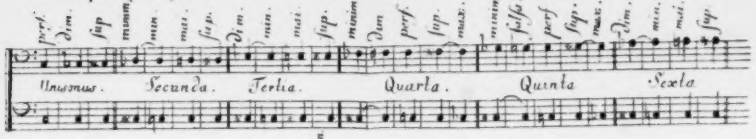


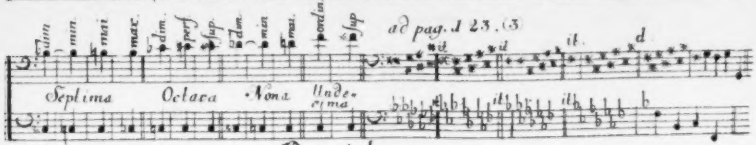
N. 1. TAB. III.



ad §. 30 pag. 96.

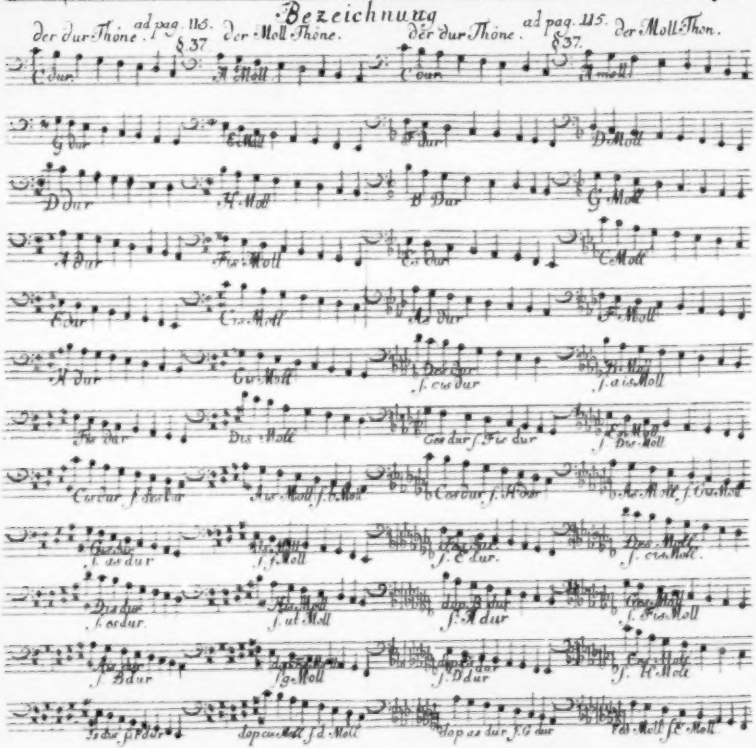
TAB. IV.





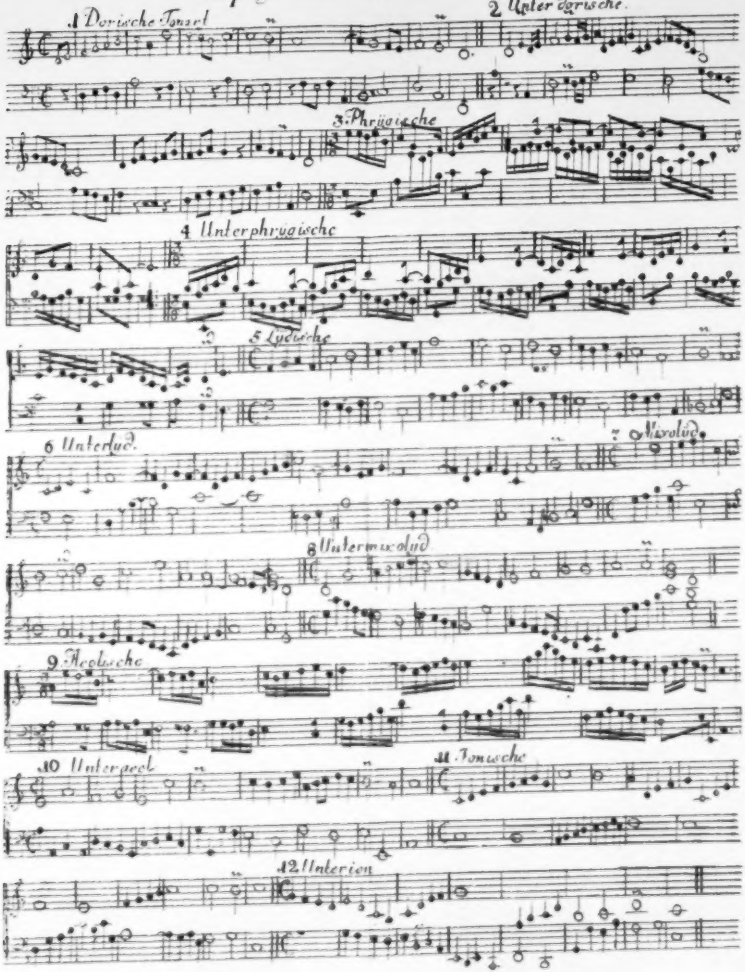
Bezeichnung

der dur Thöne. ad pag. 116. §. 37. der Moll Thöne. der dur Thöne. ad pag. 115. §. 37. der Moll Thön.

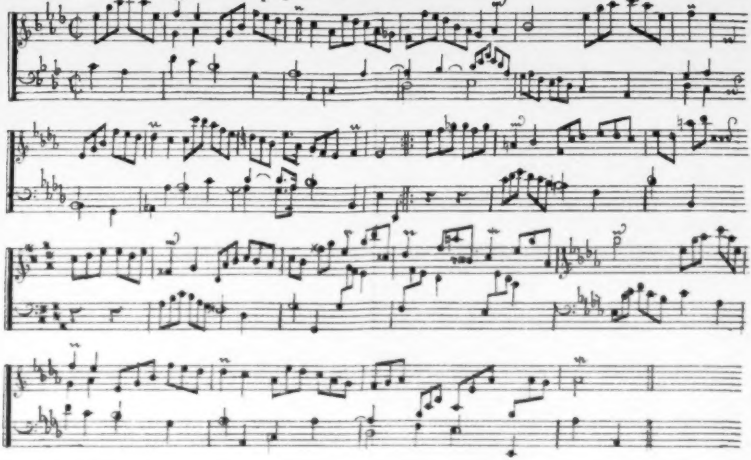


TAB. V.

ad pag. 132 und 136. bis 140.



Tempo di Gavotta. *ad pag. 124. (4)*



Abhandlung von der Fuge

nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister

entworfen

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

Nebst LXII. Kupfertafeln.

Berlin, bey A. Haude, und J. C. Spener, Königl. und der Academie der Wissenschaften Buchhändler. 1753.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Des

HERRN

Capellmeisters Telemann

Hochedelgebohrnen:

Hochedelgebohrner,
Hochzuehrender Herr Capellmeiſter,

Ich getraute mir nicht, Ew. Hochedelgeb. dieſe Blätter zu übergeben, wenn ich nur dieſen Grund hätte, daß ich ſie keinem ſo leichte als Ihnen mit mehrerem Rechte übergeben könnte. Man

weiß es ohne mich, daß Sie eine Schrift von dieſer Gattung am richtigſten zu beurtheilen im Stande ſind. Die Meiſterſtücke Ihrer Feder haben vorlängſt die falſche Meinung widerleget, als wenn die ſogenannte galante Schreibart ſich nicht mit einigen aus dem Contrapunct entlehnten Zügen verbinden lieſſe. Die vollkommenen Muſter, die Sie hievon mit ſo allgemeinem Beyfall entworfen, liegen nicht nur Deutſchlande vor Augen; auch Frankreich, dem unvergleichlichen Frankreich hat Ihr Nahme den Nahmen der Deutſchen verehrungswerth gemacht. Durch die Finger einer

Bou-

Boucon, eines Blavette, eines Forterois, eines Guignon ſchallet derſelbe noch iñer an dem Geſtade der Seine wieder. Alles dieſes weiß die Welt, doch nicht vieleicht dieſes, daß auch ich jemahls das Glück gehabt, Ew. Hochedelgebohr. bekannt zu ſeyn. Sie haben meine bisherigen Bemühungen nicht gänzlich Dero gütigen Beyfalles unwürdig geſchätzet. Ich halte mich verbunden, Ihnen hiemit meinen öffentlichen Dank abzuſtatten. Wie angenehm ſollte es mir ſeyn, wenn ich in der Folge der Zeit erfahren ſollte, daß Sie auch dieſen neuen Verſuch meiner ſchüchternen Muſe mit geneigten Händen aufgenommen hätten

Ich

Ich habe die Ehre mit der lebhafteſten Hochachtung zu ſeyn

Ew. Hochedelgebohrnen

Berlin,
den 24. May. 1753.

ganz ergebenſter Diener,
der Verfaſſer.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Vorbericht.

Hätte ich nicht vielleicht Urſache, mein Verſprechen zu widerruffen, und gegenwärtige Abhandelung von der Fuge zurücke zu halten? Hier habe ich einen hitzigen Gegner zu beſorgen, der deswegen wider mich ſchreiben wird, weil ich ſchreibe. Er beſitzt ſelbſt Fähigkeit genung, ganze Folianten zu machen. Allein er will nicht anders, als unter dem Titel eines Gegenſchreibers unter den Schriftſtellern Platz nehmen. Doch dieſer meint es ſo böſe nicht. Seine Luſt iſt, jemanden zu näcken. Er kann zu gleicher Zeit Freund und Feind ſeyn. Es iſt ein Vergnügen, ſolchen artigen Gegner zu haben.

Man ſchiert und wird geſchoren,
Seit dem uns Noah Schiff ein neues Volk gebohren. Günther.

Ich

Ich bin so hypochondrisch nicht, daß ich mir leicht etwas zu Gemüthe ziehe. Ich höre und lache.

Dort sehe ich ein in den Operncontrapunct verliebtes Philomuschen wider mich die Feder schärfen. Er machet ein Kreuz, wenn er das Wort Fuge hört, und sieht die Verfertigung derselben als ein Handwerk an, als wenn man bey den übrigen musikalischen Compositionen keiner Vorschriften bedürfe. Sein drittes Wort ist Melodie und Geschmack. Wer sollte es ihm nicht auf sein Wort glauben, daß er der größte Melodist wäre, und daß er den Geschmack gepachtet hätte? Sprecht ihm von einem Canon. Es überlauft ihn ein kalter Schauer. Er hält das Jahrhundert für barbarisch, in welchem dieser Theil der Setzkunst besonders ausgeübet ward. Die in dieser Schreibart entworfnen Kirchenstücke eines Fux, Pränestini, Lotti, Scacchi und vieler andern hält er für Früchte des Aberwitzes. Dieser Mensch hat hin und wieder die Wörter Spielwerk, Schulzwang und dergleichen erschnappet. Er nimmt dieselben aber nicht in dem Verstande, da sie von denjenigen Kunstrichtern genommen werden, die sich dieser Wörter zuerst bedienet und dawider geeifert haben. Er vermischet den wahren Gebrauch einer Sache mit ihrem Misbrauche und kann sich nicht einbilden, daß ein majestätisches canonisches Meisterstück allezeit von ungleich beßrer Folge in einem Tempel seyn wird, als eine Pantommische Adventsmotette. Daß viele unter den Alten die contrapunctische und canonische Schreibart gemißbraucht haben, ist bekannt. Hebet aber dieser Mißbrauch den wah-

wahren Gebrauch einer Sache auf? Die Vortheile der canonischen und contrapunctischen Schreibart können nur von denjenigen geleugnet werden, die sie nicht wissen. Laßt uns sehen, was Spielwerke heissen, was man Pedanterie, was man Schulzwang nennet. Etwann diejenige Art der Composition, wo man bald dieses, bald jenes Intervall, z. E. eine Terz, eine Quinte, eine Sexte, u. s. w. wegzulassen sich verbindet; wo man von den sieben Hauptklängen einer Tonleiter bald ein C bald ein D bald ein E u. s. w. verbannet, so wie es ehedessen Leute gab, die eine Rede ohne R bald ohne einen andern Buchstaben schrieben? Sind es etwann diejenigen Kunststücke, wo man eine Stimme anders schreibet, als sie ausgeübet werden soll; da man nemlich einen andern Schlüssel oder eine andere Art der melodischen Bewegung erwehlen muß? Ist es diejenige Setzart, wo eine von den Oberstimmen, nach Prinzens Beschreibung, bald hinauf, bald gerade fort, bald herunter, bald gar zurücke geht, und die deswegen ein musikalischer Labyrinth genennet wird? Ist es der Contrapunct mit und ohne Pausen, d. i. derjenige, wo alle Stimmen sowohl zugleich anfangen und fortgehen, als vermittelst gewisser Pausen nach einander eintreten können? Sind es die Canons über die Vocales verschiedner Wörter, das ist die acrostische Setzart? Ist es diejenige, wo das fa in mi und umgekehrt, das mi in fa verändert werden kann, ohne der Harmonie Gewalt zu thun? Sind es diejenigen veränderlichen Contrapuncte, da man bey vier und mehrern unterschiednen Stimmen bald diese, bald jene weglassen,

und woraus man folglich bald ein Duo, bald ein Trio machen kann? Sind es die sogenannten betriegerischen Fugen, die aus der Seimsatien ihren Ursprung nehmen, und wo der Gefährte dem Führer nicht in ähnlicher Fortschreitung sondern mit ähnlicher Benennung der Noten nachfolget?

Ist es endlich derjenige verbundne Contrapunct mit einem veränderlichen vesten Gesange, da die den Contrapunct führenden Stimmen allezeit unverrückt bleiben, der veste Gesang aber, jedoch mit beständig beybehaltnem Wehrte der Noten, entweder sogleich vom Anfange oder vermittelst einiger Pausen auf unterschiedne Art dagegen eintreten kann, und so weiter?

Jeder vernünftiger Tonkünstler nennet ebenfals alles dieses Lappalien und Spielwerke. Nur ein seichter Kopf von dem Gelüchter unsers Philomuschens darf die vortreflichen auf den doppelten Contrapunct gebauten Meisterstücke der Harmonie unter die Spielwerke rechnen. Er hat Recht, an demjenigen was etwas Mühe kostet, Eckel zu haben. Er schüttelt seine Einfälle, wo nicht aus dem Ermel, doch aus den Partituren anderer Männer heraus. Ist aber auch die freye Schreibart nicht mit Mühe verknüpfet? Haben diejenigen vortreflichen Männer, die die Welt alle Tage mit schmackhaften galanten Stücken bereichern, ihre Sachen auf einem Beine stehend hingeschmieret?

Doch ich kehre zu meinen Gegnern zurücke. Da erblicke ich einen Menschen, der gerne in der musikalischen Welt eine Figur machen

machen wollte, wenn dieſe, mit Günthern zu reden, ſich überreden lieſſe, daß ſich der ſittſame Apoll auch unter dem Sinnbilde eines Trampelthieres vorzuſtellen pflegte. Dieſer Menſch, ein ſehr fürchterlicher Menſch, wird ſogleich bey Oefnung meines Buches alle ihm bekannte contrapunctiſche Scribenten nachſchlagen. Er wird ſehen, daß von allen dieſen Männern das Wort *Dux* auf deutſch ein Führer genennt wird. Dieſes habe auch ich gethan. Folglich habe ich alle dieſe Männer zuſammengeſchrieben. Mit dieſem Menſchen könnte ich mich nun leicht vergleichen, wenn er mich hören wollte. Ich wollte ihm ſagen, daß ich zuſammengeſchrieben hätte. Ich könnte zur Beſcheinigung meiner Sache hinzufügen, daß alle, die vor mir geſchrieben, auch zuſammen geſchrieben haben, und daß vielleicht in etlichen hundert Jahren auch die Reihe an mich kommen kann, daß ich werde mit abgeſchrieben werden. Ich wollte ihn erſuchen, dasjenige was fremden Männer gehöret, denſelben in meinem Nahmen mit allem Danke wieder zuzuſtellen. Sollte ich denn etwann alles aus meinem Kopfe hernehmen? Ich hätte vieles übergehen können, und meine Abſicht war gleichwohl, zwar nicht ſechs Alphabethe voll zu ſchreiben, doch alle Anmerkungen, die nur einigermaſſen nöthig oder nützlich ſeyn konnten, zuſammen zu faſſen, um demjenigen, der nach mir in einer guten Ordnung, und wo nicht vollſtändiger, doch weitläuftiger ſchreiben will, die Bahn leichter zu machen. Ich habe doch hin und wieder Meinungen verglichen, Vorurtheile gehoben, Irthümer widerlegt, viele Sachen

in ein helleres Licht gestellet, genauere Abtheilungen der Dinge gemacht, richtigere Erklärungen und Beschreibungen gegeben. Diese Ordnung wird man mir doch zu verdanken haben. Ich könnte meinem Gegner annoch sagen, daß es mir angenehm seyn sollte, wenn ich nur gut zusammengeschrieben hätte. Meinen Lesern, die nicht Lust haben, sich verschiedne Bücher von dieser Materie anzuschaffen, würde damit gedienet seyn. Ich würde ihn aber doch zu gleicher Zeit bitten, alles was nicht zusammengeschrieben ist, sondern sich auf meine eigene Untersuchung gründet, besonders zu seiner Nachricht mitaufzuzeichnen Doch ich würde ihm nicht genung thun. Er soll Recht haben.

So oft er disputirt, muß ihn der Sieg erfreuen;
Denn, fehlts an Gründen gleich, so fehlts doch nicht an Schreyen.
Müller.

Ein anders ist, schreyen und Gründe vorbringen. Mein Trost ist, daß ich weiß, daß er mir nicht nachschreiben wird, es mögte denn mit einer entlehnten Feder geschehen. Damit er aber doch wisse, was er für Bücher nachzuschlagen hat: so will ich ihm den Bendeler, Berardi, Bernhardi, Bononcini, Bressard, Fux, Kircher, Masson, von Mattheson, Nivers, Rameau, Scheibe, Spieß, Theil, Walther und Werkmeister nennen. Vielleicht will er wissen, was ich aus denjenigen Scribenten gezogen, die ich niemahls gesehen habe. Ich will ihm also auch diese nennen. Es kann ihm dieses dazu dienen, daß er die vornehmsten Auctores, die

die auſſer den ſchon gedachten von der Fuge und dem Contrapunct etwas geſchrieben haben, kennen lerne. Unter den Italiänern findet man beym Walther folgende: den Camillo Angleria, Zarlino, Artuſi, Perrus Pontius, Tigrinus, d'Avella, Valentini, Zacconi, Penna, Podius, Porta, Tevo, ꝛc. unter den Spaniern den Inſantas und Aravro; bey den Franzoſen den Caur, Madin, Merſenne; bey den Niederländern den Ockenheim; bey den Deutſchen den Erhardi, Herbſt, Göttingi, Demantius, Kaufmann, Vogt, Pair, Schonsleder, Petri, Troſt, ꝛc. bey den Engelländern den Simpſon u. ſ. w. Wenn er mir einige von dieſen Scribenten nachzuweiſen im Stande iſt: ſo werde ich ihm viele Verbindlichkeit haben. Wenn das Buch auch in einer Sprache geſchrieben wäre, die ich zu meinem Unglücke nicht recht oder gar nicht verſtünde: ſo habe ich gute Freunde, die ſie mir erklären können. Findet aber mein Gegner es anitzt für ſehr unnöthig, daß, nachdem bereits ſo viele berühmte Männer dieſe Materie berühret haben, ich mich in dieſes Feld wage: ſo dient ihm zur Nachricht, daß vielleicht viele, und wohl die meiſten von den itzt angeführten Scribenten ſich ſehr rar gemachet haben, und daß es übrigens kein Schade iſt, wenn man verſchiedne Bücher über eine Materie hat. Die Gemüther der Menſchen, ſagt der Herr von Lambert, ſind nicht alle von gleicher Fähigkeit, und folglich nicht alle gleich geſchickt, ſich ebendieſelben Sachen unter einerley Bildern vorzuſtellen. Es iſt ein Vortheil, daß

vieler-

vielerley Schriften von eben der Materie vorhanden sind, damit man in einem finden könne, was man in dem andern vermißt.

Doch mancher Gegner wird sich nicht begnügen, meine Abhandlung anzugreiffen. Ich habe mich unterstanden, den glüklichen Arbeiten vieler grossen Männer meine schwachen Hirngespinnste an die Seite zu setzen. Geduld! Vielleicht findet er die seinigen auch dabey. Ist ihm dieses genung? Ich habe unterdessen Sorge getragen, den entlehnten Exempeln allezeit die Nahmen der Herren Verfasser beyzusetzen.

Aber ist es nicht eine Kühnheit von mir, mich mit den Geheimnissen einer Kunst einzulassen, wovon sonsten nur denjenigen zu sprechen erlaubet war, die es sich etliche zwanzig Jahre dabey bey Wasser und Brodt sauer werden lassen? Nicht so hitzig; es ist keine Regel ohne Ausnahme. Berardi, dieser berühmte Mann, hatte ja kaum die Schule des Martino Scacchi verlassen, als er sein Werk vom Contrapunct ans Licht stellete. Es ist wahr. Aber er bekleidete die Stelle eines Capellmeisters. Das ist ein anders; ich muß mich ergeben, wenn man mir die Titel eines Mannes entgegensetzet. Unterdessen halte ich dafür, daß sein Buch nicht besser oder schlimmer würde gerathen seyn, wenn er auch nur ein Leyermann gewesen wäre.

Sollten nur diejenigen allein, die Warheiten der Musik vorzutragen, Vollmacht haben, die mit grossen Titeln prangen; so würde die edle Tonkunst bald zu einem Schusterhandwerke werden, von dem man auch nicht schreibet. Mancher grosse Mann schreibet deßwegen keine Bücher, weil er andere

dere Verrichtungen hat; mancher weil er es nicht kann; mancher iſt zu furchtſam. Er beſorget, getadelt zu werden. Mancher iſt mit ſeinem wenigen Wiſſen geheim. Es iſt oft gut. Er ſchweigt und bleibt ein Philoſoph. Kurz wer kann alle Urſachen erzählen, die manchen groſſen Virtuoſen verhindern, ſich bis aufs Bücherſchreiben herabzulaſſen? Man kann ihm dieſes übrigens ſo wenig verübeln, als andern den Abſcheu, muſikaliſche Bücher zu leſen. Dieſe leztern werden groß und vortreflich gebohren. Ihr glückliches Geſtirne krönte ſie ſchon in der Wiege, und vermöge einer mehr als göttlichen Offenbahrung ſehen ſie bereits voraus, was nach etlichen Jahrhunderten Mode ſeyn wird. Sobald ein neues muſikaliſches Blatt zum Vorſchein kömmt: ſo zucken ſie die Achſel. Es riecht ihnen nach dem Fuchspelze. Treibt ſie ja die Neubegierde, einen Blick hinein zu wagen: ſo geſchicht es ganz heimlich. Es muß es kein Menſch wiſſen, daß ſie ſich mit ſolchen Schulmeiſterdingen abgeben. Mögten doch dieſe groſſen Geiſter uns übrigen kleinen Leuten ihre erleuchteten Einſichten durch den Druck mittheilen! Geſetzt, daß ſie es nicht beſſer machen als andere, ſo können ſich doch Leute finden, die es glauben.

Mich deucht, daß ſowohl die theoretiſchen als practiſchen Tonkünſtler in ihrer Aufführung gegen einander ſehr oft über die Schnur hauen. Ein Grillenfänger, der bey dem Zirkel und Lineal grau geworden, und nicht einen Bärentanz zu ſpielen weiß, ſiehet die Ausüber der Kunſt mit einem verächtlichen Schulſtolze an. Er thut keinen Grif auf dem Claviere, bevor er ſich beſonnen, daß die kleine Serte in der *proportione ſupertripartiente Quintas* beſteht. Ein bloſſer Practicus wiederum lachet den Theoreticus mit der Mine eines misgerathnen Petitmaitre aus. Nur mit der Geige oder einer feuchten Partitur in der Hand erhält

 man

man bey ihm Zutritt. So seltsam geht einer mit dem andern in der artigen musikalischen Welt um. Ist aber nicht ein jedes Talent seines Vorzugs wehrt? Derjenige soll noch gebohren werden, der in allen beyden zugleich vortreflich seyn wird. Genung, wenn ein jeder das seinige so viel übet, als es ihm seine natürlichen Kräfte erlauben, wenn der übrigen Welt nur einigermassen ein Vortheil daraus erwächst. Wer mehrere Kräfte hat, dem steht es frey, es besser zu machen. Sind es aber nur eingebildte Kräfte: so wird er in diesem Falle mit Recht so sehr verlachet werden, als er im erstern Beyfall verdient.

Allein ich habe noch etwas mit einem andern Gegner zu sprechen. Er wird mich vielleicht vieler Freiheiten hin und wieder beschuldigen. Sobald er eine Wendung spüren wird, die nicht nach seinem Geschmacke ist, die nur seinen Regeln, nicht den Regeln der übrigen Welt entgegen ist, so wird er mich in die musikalische Acht erklären. Nur die Gänge in der Harmonie sind ihm bekannt, die man ihm gezeiget hat. Er würde sich ein Gewissen machen, sich einen Finger breit von demjenigen zu entfernen, was ihm gesagt ist. Gesetzt er fände dasjenige, was ihm verboten werden, in den Schriften seiner Lehrer; so wird er es doch nicht wagen, auf ihr Exempel dasselbe nachzumachen, oder es bey andern zu entschuldigen. Nur etwann zwey oder drey Leute haben diese Freiheit. Dieser Gang aber muß doch entweder gut oder böse seyn. Ist er gut, so kann ihn ein jeder ohne Unterscheid gebrauchen; taugt er nicht, so bleibt er auch bey dem gröbsten Manne ein Fehler.

Vielleicht wird es manchem nicht Recht seyn, daß ich nicht nur Exempel von Tonmeistern verschiedner Nationen, sondern auch öfters von Personen entlehnet habe, deren Nahme in der con-ra-

contrapunctischen Welt nicht viel bekannt ist. Da bitte ich zu untersuchen, ob das gegebne Exempel der Sache gemäß und gut dazu ist. Ist dieses, so kann er übrigens geruhig schlaffen, und es ihm gleich viel seyn, ob die übrigen Compositionen dieser Personen oder die weitere Ausführungen gewisser Sätze nach seinem Sinne sind oder nicht. Es ist doch bekannt, daß mancher Mensch nur dem Geschmack dieser oder jener Person, oder dieser oder jener Nation alleine geschworen hat. Zeigt ihm eins der besten Stücke eines seiner Leibscribenten unter dem Nahmen eines andern. Er verachtet es. Zeiget ihm eine sehr schwache Ausarbeitung von einem Fremden unter dem Nahmen eines seiner Leibscribenten. Er erhebt sie. Wie beschämt muß ein solcher Mensch werden, wenn er des Betrugs hernach inne wird, wenn er sich zu schämen im Stande ist? Seiner Empfindung glaubt ein solcher Mensch nicht. Ist es nicht lächerlich, daß eben dasselbe Stück gut oder böse seyn kann; gut, wenn es von diesem ist; böse, wenn es jener gemacht.

Ihr Freunde lachet nicht;
Wir wollen mit Geduld des Richters Thorheit schonen.
Gottsched aus dem Horaz.

Können seine Urtheile anders als verachtungswürdig seyn? Stehet ein solcher Mensch noch in den Gedanken, daß nur diejenigen, die mit ihm in einer Classe gesessen, geschickt seyn können: so ist ja bekannt, daß der Lehrer nicht aus jedem Holze einen Mercur schnitzen kann, und daß aus eben demselben Hörsaale so gut grosse Leute als arme Sünder kommen können. Sollten denn alle diejenigen, die sich rühmen können, daß sie einem erlauchten Wolf zu den Füssen gesessen oder geschlaffen, nichts als doctormäßige Einsichten erlanget haben? Man kennet

ja die verſchiednen Grade der menſchlichen Fähigkeit, und wie derjenige, der die Erfindungen anderer Leute aufs unglimpflichſte durchzunehmen weiß, oft ſelbſt nicht im Stande iſt, einen urſprünglichen Gedanken zu Papiere zu bringen. Geſetzt, er habe die Regeln der muſikaliſchen Grammatik aufs ſtrengſte beobachtet: wird man nichts wider die Melodie, wider den Zuſammenhang derſelben, den Schwung der Gedanken, den Ausdruck einer Leidenſchaft erinnern können? In was für einem fremden Kopfe ſind ſeine Einfälle wohl vorlängſt gebohren worden? Er giebet ſich gleichwohl Mühe; ein jeder wartet ſchon mit Ungeduld auf die Meiſterſtücke ſeiner Hand. Wenn uns jemand alle Tage von ſeinen Thaten etwas vorſchwatzet, und alle andere Leute für Tonpfuſcher hält: ſo läßt man ſich endlich überreden. Allein

Er beißt die Nägel wund, verſetzt, flickt ein, ſtößt aus;
Es kreißt ein ſchwangrer Berg; was bringt er? eine Maus.
Günther.

Jedoch, man ſagt, daß er gleichwohl artige Schnacken aufgeſetzt, die hin und wieder Beyfall finden.

Ein Narr iſt nicht ſo groß, den nicht noch größre preiſen. Grieß.

Vernünftige Männer billigen alles warhafte Gute, es komme her wo es wolle. Geſetzt, daß auch ein unvollkommner Gang von ungefehr hervor blicket: ſo laſſen ſie ſich ſo wenig als ein poetiſcher Kunſtrichter irren, der in einem ſonſt mit ſchönen Gedanken angefüllten Gedicht an einem Orte von ungefehr einen matten Vers entdeckt. Der Mangel der Einſicht hat wohl nicht allezeit daran Schuld. Es kann eine Nachläßigkeit ſeyn, von welcher ſich kein andrer als ein Thor frey ſprechen wird. Sind alle Augenblicke gleich? Doch halte man nicht dafür, daß ich hiemit die Fehler eines Stümpers von Profeßion von der Ruthe

frey

frey sprechen will. Einen Mann aber, der sich sowohl auf der Ausübung seines Instruments, als in Stücken für dasselbe auf die vortreflichste Art gezeiget hat, der aber von ungefehr an einem Orte eine Spur der Menschlichkeit hinterläßt, sogleich ohne weitern Bescheid für einen elenden Tropf zu erklären, ist wohl zuviel. Es ist unbillig, die Schwachheiten einer Person auf eine mehr als grobe Art zu beurtheilen, ohne seiner schönen Seite Recht wiederfahren zu lassen. Nach seinem eigenen Geschmack darf ein solcher Splitterrichter doch nicht andere Leute betrachten. Sein Geschmack ist ja nicht der Geschmack der Welt, und wodurch hat er denn bewiesen, daß er Geschmack besizt? Stellt den armen Schlucker auf die Probe. Laßt ihn eine gleiche Arbeit unternehmen. Macht er es eben so gut: so schließt dieses nicht die Geschicklichkeit des andern aus. Begeht er aber noch grössere Schwachheiten: so halte er mit seinem unverschämten Urtheil zurücke. Wo ist derjenige, dem man nicht Vorwürfe machen könne?

Oft giebt ein solcher Mensch noch einen Nachsprecher von einem andern ab. Er findet Vortheil dabey, der Meinung desselben zu seyn, und dem schlauen Korfe ist es lieb, diesen Tellerlecker bey müßigen Augenblicken um sich zu haben. Was dieser Mann lobt oder tadelt, das lobt und tadelt er auch; jener vielleicht, wo nicht aus Ueberzeugung und mit Grund, doch aus andern ihm am besten bekannten Ursachen; dieser, weil es sein Interesse erfodert, ihm nachzusprechen. Wie ungewiß muß ein solcher Nachbeter seiner Sachen seyn? Wie mitleidenswürdig?

Doch ich muß mich endlich auch zu meinen freundlichen Lesern wenden. Diesen bin ich für die bisherige gütige Aufnah-

me meiner wenigen Bemühungen alle mögliche Verbindlichkeit schuldig. Eben dieselbe hat die Ausgabe gegenwärtiger Schrift veranlasset, und wird mich anreitzen, selbige mit nächstem fortzusetzen, indem annoch viele hieher gehörigen Materien unberührt geblieben. Es bleiben uns nemlich die übrigen brauchbaren und guten Gattungen des doppelten Contrapuncts in der unähnlichen melodischen Bewegung, nebst der Lehre vom drey- und vierdoppelten Contrapunct, vom Canon und dessen Gebrauch im Kirchenstyl, nebst der Lehre von der Singefuge abzuhandeln übrig. Will jemand die von mir hiezugesammelten Exempel mit einigen Proben von seiner Feder bereichern: so beliebe man mir sie einzuschicken. Der Gebrauch, den ich davon machen werde, kann nicht anders als zum Ruhm ihrer Urheber gereichen, und bin ich nicht gewohnt, über verdienter Leute Arbeit falsche Glossen zu machen. Sollten aller angewandten Mühe ungeachtet sowohl im Drucke und besonders im Stiche annoch einige Fehler auszumerzen übrig geblieben seyn: so habe ich das Vertrauen zu meinen Lesern, daß sie selbige gütigst übersehen, und nach Gefallen verbessern werden. Die Verbindlichkeit, mein gethanes Versprechen zur gesetzten Zeit zu erfüllen, ist Schuld, daß hin und wieder die Versetzungszeichen nicht allezeit just vor ihrer Note stehen, daß das Widerruffungszeichen sehr oft verkehrt erscheinet, daß die Noten hin und wieder nicht gerade untereinander stehen, und was dergleichen durch den Stichel verpfuscherte Stellen mehr sind, die ich wegen Mangel der Zeit unmöglich alle habe können ausbessern lassen. Doch dieses sind Kleinigkeiten, wobey nur ein musikalischer Abeceschütz stolpern kann. Habe ich sonst mit vielen andern Leuten geirret, weil mich etwann ein gewisses Vorurtheil geblendet, weil ich vielleicht nicht alles mit gleicher Aufmerksamkeit untersuchet und die practischen Ausarbeitungen gelehrter Männer

ner mit den bisherigen theoretiſchen Schriften nicht genugſam verglichen habe: ſo beliebe man mich dieſerwegen zu belehren. Um den Gedanken eines gewiſſen Gelehrten zu parodiren, ſo iſt es mir angenehm, wenn eine Sache ordentlich und deutlich gelehret wird; noch angenehmer, wenn ich ſie ſelbſt ſo lehren kann; Doch wird es mir allezeit angenehmer ſeyn, wenn ſie ein anderer ſo lehret, als wenn ſie gar nicht ſo gelehret würde.

Inhalt.

I. Hauptſtück. Von den verſchiedenen Gattungen der Nachahmung und der Fuge überhaupt. 1.

II. Von der Beſchaffenheit eines Fugenſatzes, oder von dem Führer. 27.

III. Von der Einrichtung des Gefährten. 31.

I. Abſchnitt. Fugenſätze, die in der Octave des Haupttons anheben und im Haupttone bleiben. 38.

II. Fugenſätze, die mit der Dominante anfangen, und im Haupttone bleiben. 43.

III. Fugenſätze, wo ſich der Geſang nach der Dominante hinwendet. 45.

IV. Fugenſätze, die auf der Terz des Haupttons anheben. 47.

V. Fugenſätze, die mit der Quarte des Haupttons anheben. 52.

VI. Fugenſätze, die mit der Sexte des Haupttons anheben. 52.

VII. Fugenſätze, die mit der Secunde des Haupttons anheben. 53.

VIII. Fugenſätze, die mit der Septime des Haupttons anheben. 54.

IX. Fugenſätze nach den alten Tonarten. 56.

1) in der Tonart D. 65.
2) in E. 66.
3) in F. 67

4) in

4) in G. 68.
5) in A. 68.
6) in C. 69.

Aufgaben nach den alten Tonarten. 70.

X. Chromatiſche Fugenſätze. 73.

XI. Vermiſchte Fugenſätze. 85.

IV. Hauptſt. Vom Wiederſchlage, und dem Verfolg eines Fugenſatzes. 93.

I. Abſchnitt. Von der Tonwechſelung. 99.

II. Von den Tonſchlüſſen. 105.

III. Von dem Verfolg eines Fugenſatzes. 113.

1) Allgemeine Regeln zum Verfolg einer zwey- drey- oder vierſtimmigen einfachen Fuge. 121.

II) Allgemeine Regeln zum Verfolg einer zwey- drey- oder vierſtimmigen Doppelfuge. 131.

V. Hauptſt. Von der Gegenharmonie. 147.

VI. Von der Zwiſchenharmonie. 151.

VII. Vom Contrapuncte überhaupt. 153.

VIII. Vom doppelten Contrapunct. 161.

I. Abſchnitt. Von dem doppelten Contrapunct in der Octave. 164.

II. Von dem in der None oder Secunde. 170.

III. Von dem in der Decime oder Terz. 177.

IV. Von dem in der Undecime oder Quarte. 182.

V. Von dem in der Duodecime oder Quinte. 185.

VI. Von dem in der Decima Tertia oder Sexte. 188.

VII. Von dem in der Decima Quarta oder Septime. 191.

Das erſte Hauptſtück.

Von den verſchiedenen Gattungen der Nachahmung und der Fuge überhaupt.

§. 1

Eben denſelben Satz auf eben denjenigen Saiten in eben derſelben Stimme etlichemahl hervorbringen, heißt **wiederhohlen**. Tab. I. Fig. 1. Dieſen Satz in eben derſelben Stimme auf andern Saiten mit einer ähnlichen Art wiederhohlen, heißt **verſetzen**; Tab. I. Fig. 2. und dieſen Satz zwiſchen mehrern Stimmen vermittelſt der Wiederhohlung oder Verſetzung nacheinander hervorbringen,

heißt **nachahmen**. Dieſe drey Wörter werden öfters untereinander vermiſcht, und das eine für das andere genommen. Wie weit ſie aber von einander unterſchieden ſind, wird aus den gegebenen Erklärungen und den dieſelben erläuternden Exempeln ſattſam erhellen.

§. 2.

Alle verſchiedene Stimmen, zwiſchen welchen eine Nachahmung ſtatt finden kann, werden in **vier Hauptſtimmen** unterſchieden, worauf ſich alle übrigen beziehen, es mag eine Compoſition aus noch ſo vielen Stimmen beſtehen. Dieſe vier Hauptſtimmen ſind der **Baß**, **Tenor**, **Alt** und **Diskant**. Ueberſteiget die Compoſition die Anzahl dieſer vier Stimmen: ſo werden die Nebenſtimmen nach derjenigen Hauptſtimme, mit der ſie in Anſehung ihrer Ausdehnung in die Höhe und Tiefe übereinkommen, betitelt und geſchrieben. Zum Unterſcheide der übereinkommenden Stimmen bedienet man ſich der Ordnungszahlwörter, und nennet z. E. in einem Stücke von zwey oder mehrern Diskanten, den Haupt- oder oberſten Diskant den **erſten Diskant**, die übrigen den **andern**, **dritten Diskant** u. ſ. w. und ſo mit den übrigen Hauptſtimmen. Alle auf dieſe Art miteinander übereinkommende Haupt- und Nebenſtimmen haben einerley Schlüſſel oder Vorzeichnung. Oftmahls werden dieſe Stimmen auch nach den Chören unterſchieden; daher ſagt man: **der Diskant des erſten Chors**, **der Diskant des andern Chors**, u. ſ. w.

§. 3.

Die wechſelweiſe Hervorbringung eben deſſelben Satzes zwiſchen verſchiedenen Stimmen kan nicht nur im Einklange, ſondern auch in allen übrigen Intervallen geſchehen. Hiedurch **entſtehen folgende acht Hauptgattungen der Nachahmung**, als

1) Die

1) Die im **Einklange**, imitatio homophona oder in uniſono, wenn die andere Stimme der erſten auf eben derjenigen Saite nachfolget. Tab. I. Fig. 3.

2) Die in der **Secunde**, wenn die andere Stimme der erſten eine Secunde höher oder tiefer nachfolget, imitatio in ſecunda ſuperiori oder inferiori. Tab. I. Fig. 4. und 5.

3) Die in der **Terz**, wenn die andere Stimme der erſten eine Terz höher oder tiefer nachfolget, imitatio in hyper- oder hypoditono. Tab. I. Fig. 6. und 7.

> Anſtatt des Vorworts *hyper* bedienet man ſich auch des Vorworts *epi*, über, ſowohl bey dieſem Intervall als bey den folgenden, welches hieſelbſt im Voraus zu merken iſt. Wenn alſo hypoditonus die Unterterz bedeutet: ſo bedeutet hyperditonus oder epiditonus die Oberterz.

4) Die in der **Quarte**, wenn die andere Stimme der erſten eine Quarte höher oder tiefer nachfolget, in hyper- oder hypodiateſſaron. Tab. I. Fig. 8. und 9.

5) Die in der **Quinte**, wenn die andere Stimme der erſten eine Quinte höher oder tiefer nachfolget, in hyper- oder hypodiapente, Tab. I. Fig. 10. und 11.

6) Die in der **Serte**, wenn die andere Stimme der erſten eine Sexte höher oder tiefer nachfolget, in hexachordo ſuperiori oder inferiori. Tab. I. Fig. 12. und 13

7) Die in der **Septime**, wenn die andere Stimme der erſten eine Septime höher oder tiefer nachfolget, in heptachordo ſuperiori oder inferiori. Tab. I. Fig 14. und 15.

8) Die in der Octave, wenn die andere Stimme der erſten eine Octave höher oder tiefer nachfolget, in hyper- oder hypodiapaſon. Tab. I. Fig. 16. und Tab. II. Fig. 1.

1. **Anmerkung.** Wenn die Intervallen der Secunde, Terz, Quarte, u. ſ. w. eine Octave erhöhet oder erniedrigt werden: ſo entſtehen daraus Nachahmungen in der None, Decime, Undecime, u. ſ. w.

2. **Anmerk.** Daß eine Nachahmung in der Oberſecunde oder Unterſeptime; in der Unterſecunde oder Oberſeptime; in der Oberterz und Unterſexte; in der Unterterz und Oberſexte; in der Oberquarte und Unterquinte; in der Unterquarte und Oberquinte u. ſ. w. gewiſſermaſſen einerley ſey, wird aus der bekannten Intervallenumkehrung leichte zu ſehen ſeyn.

§. 4.

In was für einem Intervall eine Stimme der andern nachfolge: So geſchicht ſolches entweder in der ähnlichen oder unähnlichen Bewegung. Da dieſe beyden Wörter unterſchiednen Bedeutungen unterworfen ſind: ſo müſſen wir dieſelben zuförderſt auseinander ſetzen. In der Lehre vom einfachen Contrapunct, das iſt, in den Anfangsgründen der harmoniſchen Setzkunſt, hat man mit drey harmoniſchen Bewegungen zu thun, vermittelſt welcher die Folge der Con- und Diſſonanzen in zwey zugleich fortgehenden Stimmen beſtimmet wird. Dieſe drey harmoniſchen Bewegungen ſind, wie bekannt:

a) Die

α) Die ähnliche oder **gerade Bewegung** motus rectus, wenn die Stimmen sprung- oder stuffenweise zugleich auf- oder abwärts gehen.

β) Die **unähnliche oder ungerade Bewegung**, insgemein die **Gegenbewegung** genannt, motus contrarius, wenn die Stimmen gegen- oder auseinander gehen.

γ) Die **Seitenbewegung**, motus obliquus, wann die eine Stimme liegen bleibt und die andere fortgehet.

Weder von der ähnlichen noch unähnlichen Bewegung dieser Art ist allhier die Rede. Diejenige ähnliche und unähnliche Bewegung, die wir hier meinen, gehet **zwey oder mehrere nacheinander fortgehende Stimmen** an, und heisset die **melodische Bewegung**. In diesem Verstande heißt eine **Nachahmung in der ähnlichen Bewegung**, imitatio æqualis motus, eine solche Nachahmung, wo die andere Stimme der ersten mit eben derjenigen Bewegung der Intervallen in die Höhe oder Tiefe antwortet; eine **Nachahmung in der unähnlichen Bewegung** aber, oder kürzer: eine **verkehrte Nachahmung**, imitatio inæqualis motus, heißt eine solche Nachahmung, wo die Antwort dergestalt geschicht, daß die steigenden Noten der ersten Stimme in der andern zu fallenden, und die fallenden Noten der ersten Stimme in der andern zu steigenden werden.

Diese verkehrte Nachahmung wird wieder in die **freye** und **strenge** eingetheilet. **Frey** heißt sie, wenn die nachfolgende Stimme die Intervallen der vorhergehenden, nicht mit eben denjenigen gänzen und halben Tönen nachmachet. Tab. II. Fig. 2. und 3. **Strenge** heißt sie, wenn die gänzen und halben Töne der ersten Stimme in der andern in eben derjenigen Folge nachgemacht werden. Tab. II. Fig. 4. und 5. Diese strenge

Gegenbewegung heißt bey den Italiänern al contrario riverſo, lat. contrarium ſtricte reuerſum, ſo wie die freye Gegenbewegung ſchlechtweg al roverſcio, alla riverſa, contrarium ſimplex, motu contrario, genennet wird. Um zu wiſſen, in was für einem Intervall die Nachahmung in der ſtrengen Gegenbewegung anheben ſoll, kann man

α) In den Durtönen die aufſteigende Octave des Haupttons und die abſteigende Octave der Terz des Hauptons, z. E. in c dur folgendergeſtalt über und gegeneinander ſtellen:

c d e f g a h c
e d c h a g f e

Wenn alſo im Tone c dur die erſte Stimme in g oder f anfinge: ſo müſte die andere in a oder h nachfolgen, u. ſ. w.

β) In den Molltönen nimt man die aufſteigende Octave des Haupttons und die abſteigende Octave der kleinen Septime deſſelben, und ſetzet dieſelben z. E. in a moll folgendergeſtalt über- und gegeneinander:

a h c d e f g a
g f e d c h a g

Wenn im Tone a moll alſo die erſte Stimme in e oder c anfinge: ſo müſte die zweyte mit c oder e nachfolgen, u. ſ. w. Da dieſe beyden Leitern der ſtrengen verkehrten Nachahmung nur auf c dur und a moll paſſen: ſo ſiehet man leicht, daß in den übrigen Dur- und Molltönen ſolche nach der bey α) und β) gegebenen Anweiſung eingerichtet und transponiret werden müſſen.

§. 5.

§. 5.

Die Nachahmung geſchicht nicht allezeit dergeſtalt, daß die andere Stimme den Geſang der erſten vom Anfange nach dem Ende zu wiederhohlet. Sie antwortet derſelben öfters vom Ende nach dem Anfang zu, das iſt, rückwärts. Dieſe Art der Nachahmung heißt eine **rückgängige Nachahmung**, imitatio retrograda oder cancrizans, ingleichen per motum retrogradum. Tab. II. Fig. 6 Wird hiebey noch die Gegenbewegung angebracht: ſo entſtehet daraus eine **rückgängige Nachahmung in der Gegenbewegung**, oder eine **verkehrte rückgängige Bewegung**, imitatio cancrizans motu contrario. Tab. II. Fig. 7. Der eigentliche Sitz dieſer beyden Arten der Nachahmung gehört in die Fuge und die canoniſche Schreibart.

Es können alſo viererley Arten der Bewegung bey der Nachahmung ſtatt finden, α) die ähnliche Bewegung, β) die Gegenbewegung, γ) die rückgängige und δ) die verkehrte rückgängige Bewegung.

§. 6.

Die andere Stimme folget öfters der erſten in einer veränderten Geltung der Noten nach. Geſchicht dieſes mit vergrößerten Noten, wenn eine Note um die Hälfte verlängert, und z. E. aus einem Achtheile ein Viertheil, aus einem Viertheile eine Zweyviertheilnote gemacht wird, u. ſ. w. ſo nennet man ſolches eine **vergrößerte Nachahmung**, imitatio per augmentationem. Tab. II. Fig. 8. Geſchicht es aber mit verkleinerten Noten, wann eine Note um die Hälfte verringert, und z. E. aus einer Zweyviertheilnote ein Viertheil, aus einem Viertheile ein Achtheil u. ſ. w. gemacht wird: ſo heiſt dieſes eine **verkleinerte Nachahmung**, imitatio per diminutionem. Tab. II. Fig. 9. Beyde Arten der Nachahmung gehören in die Fuge und den Canon.

Wenn die Nachahmung zwiſchen drey oder vier Stimmen geſchieht, und die letzte der vorhergehenden, mit allezeit nach Proportion vergrößerten oder verkleinerten Noten nachfolget: ſo heiſſet ſolches eine zweyfach, dreyfach u. ſ. w. vergrößerte oder verkleinerte Nachahmung, imitatio per augmentationem oder diminutionem duplicem, triplicem, u. ſ. w. Z. E. wenn die Stimmen ſo wie Tab. III. Fig. 1. 2. nacheinander eintreten.

§. 7.

In was für einer Bewegung und Geltung der Noten die Nachahmung geſchehe: ſo kann dieſelbe vermittelſt einiger Pauſen unterbrochen und der Fortgang des Geſanges dadurch aufgehalten werden. Dieſes heißt eine **unterbrochne Nachahmung.** imitatio interrupta. Tab. III. Fig. 3.

§. 8.

Wenn in einer ordentlichen Nachahmung die erſte Stimme auf einem guten Tacttheile oder guten Tactgliede anhebet, und die andere in einem ſchlimmen Tacttheile oder ſchlimmen Tactgliede nachfolget; oder umgekehrt, wenn die erſte Stimme auf einem ſchlimmen Tacttheile oder Gliede anhebet, und die andere in einem guten Tactheile oder Gliede nachfolget: ſo nennet man ſolches eine **Nachahmung im widrigen oder vermiſchten Tacttheile,** imitatio per arſin & theſin oder in contrario tempore. Tab. III. Fig. 4. 5. 6. und 7.

Anmerkung.

a) Im langſamen Viervierttheil- oder gemeinen Tact, ſind die guten Tacttheile unter den vier Viertheilen das erſte und dritte Viertheil; die ſchlimmen Tacttheile ſind das zweyte und vierte Viertheil. Die Tactglieder gehen die Untereintheilung der Viertheile an, und

und sind in dieser Tactart die guten Tactglieder das erste, dritte, fünfte und siebente Achtheil; Die schlimmen Tactglieder sind das zweyte, vierte, sechste und achte Achtheil.

β) Im geschwinden Viervierteltheil- oder Allabreve-tact fällt der gute Tacttheil auf die erste Hälfte des Tacts, oder die erste Zweyviertheilnote, und folglich auf den Niederschlag oder die Thesin; der schlimme Tacttheil auf die andere Hälfte des Tacts, oder die andere Zweyviertheilnote, und folglich auf den Aufschlag oder die Arsin. Die guten Tactglieder fallen bey der Untereintheilung dieser beyden Tacttheile auf das erste und dritte Viertheil, und die schlimmen Tactglieder auf das zweyte und vierte Viertheil.

γ) Mit dem Zweyviertheiltact hat es eben die Bewandtniß als mit dem Allabreve-tact. Der gute Tacttheil fällt darinnen auf das erste Viertheil, und der schlimme Tacttheil auf das andere Viertheil. Die guten Tactglieder sind bey der Untereintheilung folglich das erste und dritte Achtheil, und die schlimmen Tactglieder das zweyte und vierte Achtheil.

δ) Im ungeraden Tact findet die Arsis und Thesis in der Nachahmung ebenfals statt, es mag die andere Stimme nun z. E. im Dreyviertheiltacte der ersten, auf dem zweyten oder dritten Viertheile nachfolgen. Die Anwendung auf die übrigen Tactarten ist leicht zu machen.

§. 9.

Ist die Nachahmung dergestalt beschaffen, daß die Stimmen unter sich verkehrt werden können, das ist, daß die oberste zur untersten, und die unterste zur obersten werden kann: so heist dieselbe alsdenn eine contrapunctische oder verkehrungsfähige Nachahmung, imitatio inuertibilis. Tab. III. Fig. 8. Viele unter den vorigen Exempeln können auf eben diese Weise ver-

kehret werden, welches einem Liebhaber zu versuchen überlassen wird. Wie es mit der Verfertigung einer solchen verkehrungsfähigen Nachahmung zugehe, wird in der Lehre vom doppelten Contrapunct gezeiget werden.

§. 10.

Alle izt erklärten Arten der Nachahmung sind entweder periodisch oder canonisch;

a) Periodisch, imitatio periodica oder partialis, wenn die nachfolgende Stimme nur einen kurzen Satz aus der ersten auf eine ähnliche Art hervor bringt. So sind alle bisher gegebenen Exempel beschaffen.

ß) Canonisch, imitatio canonica, oder totalis, wenn die nachfolgende Stimme den Gesang der ersten von Note zu Note vom Anfange bis zum Ende nachmachet. Hievon sehe man ein Exempel Tab. III. Fig. 9. und die Fortsezung davon Tab. IV. oben. Ein auf diese canonische Nachahmung sich gründendes musikalisches Stück heist eine canonische Fuge, fuga canonica, totalis, uniuersalis, mera, integra, welsch fuga in conseguenza, oder kurz weg ein Canon, canon.

§. 11.

Die periodische Nachahmung mit allen ihren Arten und Gattungen wird auf zweyerley Art ausgeübet, entweder

a) Willkührlich, an diesem oder jenem Orte eines Stückes, nach Beschaffenheit des Geschmacks des Componisten, in allerley Arten musikalischer Compositionen, als in Solos, Duetten, Trios, Quatuors, Concerten, Symfonien, Cantaten, Arien, u. s. w. in Stimmen und auf Instrumenten.

ß) Oder es wird selbige in den verschiedenen Stimmen eines Stückes, nach Anweisung eines gewissen zum Grunde liegenden Hauptsatzes durch

durch besondere Vorschriften auf gewisse Oerter eingeschränkt. Ein solches musikalisches Stück, wo ein gewisser Satz zum Grunde liegt, der nach gewissen Vorschriften, ohne Clauseln und Absätze, vermittelst der periodischen Nachahmung zwischen verschiedenen Stimmen durchgeführt wird, heist eine **periodische Fuge**, fuga periodica, partialis, oder fracta.

Da die bisherigen Exempel der Nachahmung alle nur zweystimmig gewesen: so wollen wir bey dieser Gelegenheit annoch zeigen, wie man so wohl die canonische als periodische Nachahmung auch in einer drey- und vierstimmigen Composition anbringen kann.

a) Dreystimmige Exempel.

Tab. IV. Fig. 1. Wie man aus dem h der obersten und aus dem e der mittelsten Stimme sehen kann: so ist allhier die Nachahmung in der Quarte. Der Baß hebt die Nahahmung, jedoch mit verkürzter Clausel, zum Anfange eines jeden Tacts, mit jeder Stimme zugleich in der Terz darunter an. Nachdem in den zwey ersten Tacten der beyden obersten Stummen die erste Nachahmung zu Ende gebracht worden: so fängt dieselbe vermittelst der Versetzung in dem dritten Tacte wieder an, und geht auf diese Weise bis zum vierten fort. Im Baße aber fängt die Versetzung schon vom zweyten Tacte an.

Tab. IV. Fig. 2. Dieses ist eine Nachahmung im Einklange und der Octave. Wenn der Baß seine Nachahmung in der Octave im dritten Tacte anhebet: so wird in der Oberstimme die Clausel, worüber sie geschieht, vermittelst der Versetzung, eine Terz gegen denselben heruntergesetzt, und eben diese Versetzung macht der Baß, wenn die dritte Stimme den Satz im fünften Tact im Einklang nimt.

Tab. IV. Fig. 3. Dieſes iſt eine canoniſche Nachahmung in der Oberſecunde und Unterquarte. Nachdem die Mittelſtimme den Satz angehoben: ſo machet ihn die Oberſtimme ſogleich im andern Tacte in der Oberſecunde nach, und modulirt der Baß ſo lange dazu, bis derſelbe im ſechſten Tact eben denſelben Satz in der Unterquarte auf eine ähnliche Art hervor bringet. Gegen dieſen nunmehr im Baße erſcheinenden Satz ſtreiten die beyden Oberſtimmen vermittelſt einer neuen Clauſel unter ſich. Dieſe neue Clauſel fänget im ſiebenten Tacte der Mittelſtimme bey der Note h an, und wird in der Oberſtimme, die hieſelbſt von der Mittelſtimme überſchritten iſt, in dem folgenden Tacte von der Zweyvierthelsnote e an nachgemachet.

Tab. V. Fig. 1. Dieſe Nachahmung iſt in Theſi und Arſi. In Theſi fängt die Oberſtimme an; in Arſi folgt die Mittelſtimme nach. Der Baß und die erſte Stimme machen in Theſi eine canoniſche Nachahmung unter ſich. Die Mittelſtimme, die gegen beyde in Arſi ſtehet, ahmet auf eine freye Art nach. Die eigentliche Nachahmung hat im erſten und andern Tacte ſtatt. In den folgenden iſt der Satz verſetzet.

Tab. V. Fig. 2. Dieſes iſt eine Nachahmung im Einklange und der Octave.

Tab. V. Fig. 3. Die Clauſel, worüber hieſelbſt die Nachahmung geſchicht, ſind die beyden erſten Tacte der Oberſtimme, und wird dieſelbe zuförderſt eine Quinte tiefer in der mittelſten Stimm, und hernach eine Quinte tiefer gegen dieſe, oder, welches einerley iſt, eine Secunde tiefer gegen die Oberſtimme, im Baße nachgeahmet.

Tab. V. Fig. 4. Die ſechs erſten Tacte enthalten eine Nachahmung im Einklange zwiſchen den beyden Oberſtimmen, wozu der Baß modulirt. Im ſiebenten Tacte hebt die Oberſtimme eine neue Clauſel an, die von der Mittel- und Baßſtimme in dem folgenden terzenweiſe zugleich nachgeahmet

wird.

wird. Im neunten Tacte versetzet die Oberstimme die Clausel, und die beyden übrigen Stimmen folgen nach Proportion nach.

Tab. V. Fig. 5. Dieses ist eine kurze canonische Nachahmung in der Unterterz zwischen der obersten und mittelsten Stimme. Der Baß giebt dabey nur eine Nebenstimme ab.

Tab. VI. Fig. 1. Die Mittelstimme fängt die Clausel bey der Note a an, und machet die Oberstimme dieselbe im vierten und folgenden Tacte bey Gelegenheit der Veränderung des Tones, eine Quarte höher nach. Im siebenten Tacte bringet die Mittelstimme einen neuen Gang hervor, den die oberste im folgenden Tacte sogleich eine Quarte höher nachmachet. Beyde Stimmen setzen diesen Gang vermittelst der Versetzung eine Zeitlang fort, bis im dreyzehnten Tact sich abermahls in der Mittelstimme ein neuer Gang entdecket, den die oberste sogleich in dem folgenden eine Octave höher nachmachet. Gegen beyde Stimmen machet der Baß nur eine harmonische Nebenstimme, die nichts mit der Nachahmung zu thun hat. Doch ist die genaue Versetzung der Intervallen, die allezeit nach Proportion geschicht, daher zu beobachten.

Tab. VI. Fig. 2. Dieses Exempel enthält eine canonische Nachahmung in der Quarte zwischen der höchsten und mittelsten Stimme. Der Baß ist eine bloße harmonische Nebenstimme, und läst seine Intervallen vermittelst der Versetzung dagegen hören.

Tab. VI. Fig. 3. Die zweyte Stimme machet die Clausel der ersten in der Unterquinte nach, und ist die Nachahmung bloß zwischen diesen beyden Stimmen.

Tab. VI. Fig. 4. Der Baß hebt hier den Satz an; verläßt ihn aber, so bald die zweyte Stimme eine Quinte, und die dritte hernach eine Octave höher dagegen eintritt. Diese beyde höhern Stimmen vermehren

den Satz mit einigen Intervallen, und führen ihn vermittelst der canonischen Nachahmung in der Quarte unter sich durch. Der Baß modulirt dazu als eine Nebenstimme.

Tab. VII. Fig. 1. Die oberste und tiefste Stimme fangen den Satz mit der Nachahmung in der Octave an. Die mittelste bringet denselben eine Quinte höher gegen den Baß hervor, und geht die Oberstimme, vermittelst der Versetzung, terzenweise mit derselben mit. Ehe noch der Satz zu Ende ist, bringet der Baß denselben vermittelst einer versetzten Nachahmung zum Vorschein.

Tab. VII. Fig. 2. Die höchste und mittelste Stimme nehmen den Satz in der Nachahmung in der Octave vor, der Baß in der Unterquinte. Die vier lezten Tacte sind eine Versetzung der vier ersten, wozu die Ausweichung in einen andern Ton Gelegenheit giebt.

Tab. VII. Fig. 3. Die höchste Stimme fänget den Satz an. Die mittelste bringet ihn in der Gegenbewegung eine None tiefer hervor, und der Baß folget im zweyten Tacte vermittelst der ähnlichen Bewegung in der Unterseptime gegen die erste Stimme nach.

Tab. VII. Fig. 4. Ist ebenfals ein Exempel einer verkehrten Nachahmung, nur daß die Eintritte der Stimmen mit andern Intervallen geschehen, wie der Augenschein giebt.

Tab. VII. Fig. 5. In diesem Exempel kommt der Satz in jedem Tacte vermittelst der Nachahmung und Versetzung zum Vorschein. In der **ähnlichen Bewegung** ist er zu finden im ersten; und zwischen dem dritten und vierten Tact der Mittelstimme; ingleichen im dritten Tact der höchsten Stimme. In der **verkehrten Bewegung** ist er im zweyten Tact der höchsten und dem vorlezten Tact der mittelsten Stimme; ingleichen im dritten und fünften Tact der tiefsten Stimme. Die Verkürzungen des Satzes

nicht

nicht mitgerechnet. In dem dritten Tact heben die höchſte und tiefſte Stimme den Satz in widriger Bewegung gegeneinander zuſammen an. Sonſt iſt noch zu merken bey Gelegenheit dieſes Exempels, daß eine ſolche Art der Nachahmung, wo ein Satz, wie hier, kurz hintereinander und ſo zu ſagen, Satz auf Satz, nachgeahmet und verſetzet wird, es mag nun der Satz ganz bleiben, oder verkürzt werden, es geſchehe in der ähnlichen oder unähnlichen Bewegung, mit veränderter oder eben derſelben Geltung der Noten, eine enge Nachahmung, imitazione ſtretta, genennet wird.

β) Vierſtimmige Exempel.

Tab. VIII. Fig. 1. Hier geſchieht die Nachahmung in der Octave und im Einklange.

Tab. VIII. Fig. 2. Iſt wie das vorige Exempel im Einklange und der Octave, wobey noch zu merken, daß, wenn die zweyte Diskantſtimme den Satz nimt, ihn die erſte in der Terz drüber zugleich mit nachahmet, worauf im folgenden Tacte die beyden Unterſtimmen den Satz zugleich im Einklange hören laſſen, ſo wie im vorigen Exempel die beyden Unterſtimmen im Einklange am Ende zuſammen kommen. Dieſes geht in der freyen Schreibart an.

Tab. VIII. Fig. 3. Hier ſtehen die erſte und dritte Stimme in Theſi, die zweyte und vierte in Arſi. Die andere folget der erſten in der Unterterz, die dritte der andern in der Unterſeptime, und die vierte der dritten in der Terz darunter nach. Die Nachahmung iſt meiſtentheils canoniſch.

Tab. IX. Fig. 1. Iſt wieder ein Exempel einer engen Nachahmung, mit vermiſchter ähnlicher und unähnlicher Bewegung. In dieſer lezten wird im dritten Tact in der zweyten und dritten Stimme der Satz gegen den Baß, der die Clauſel in der ähnlichen Bewegung hat, zugleich gemacht.

Tab. IX. Fig. 2. Ist auch in der engen Nachahmung. In der andern Hälfte des zweyten Tacts zwischen dem Baße und der zweyten Diskantstimme wird die Nachahmung des Satzes terzenweise zugleich gemacht. Wer die Anmerkungen über die vorigen Exempel wohl inne hat, wird schon sehen, was in diesem enthalten ist.

Tab. IX. Fig. 3. Der Satz, der zur Nachahmung Gelegenheit giebt, wird hier allezeit von drey Stimmen zugleich hervor gebracht mit vermischter ähnlicher und unähnlicher Bewegung. Zwey und zwey Stimmen lassen den Satz in gleichförmiger Bewegung wechselsweise mit Terzen oder Serten hören, und der Baß geht allezeit in der widrigen Bewegung dagegen fort.

Tab. IX. Fig. 4. Ist ein bekannter harmonischer Gang, wo der Satz, der die Nachahmung veranlasset, allezeit von zwey Stimmen zugleich angehoben, und wechselsweise mit den beyden andern, hervor gebracht wird.

Tab. IX. Fig. 5. Ist nichts anders als der vorige Gang, nur mit dem Unterscheid, daß der Baß ihn gegen den zweyten Diskant in der Gegenbewegung hervor bringt.

Tab. IX. Fig. 6. Enthält eine kurze canonische Nachahmung über einen chromatischen Satz.

§. 12.

Es giebt also **zwey Hauptarten der Fuge**, die **canonische und periodische Fuge**. Beyden ist diese Anleitung gewidmet; wir werden uns aber bey der Abhandelung derselben nach der gemeinen Art zu reden richten, und die periodische Fuge schlechtweg **Fuge**, die canonische aber schlechtweg **Canon** heißen.

Anmer-

Anmerkungen.

1) Das Wort **Fuge**, welches vom Herrn Legationsrath von Mattheſon gar füglich durch **Wechſelgeſang** gegeben wird, wird von einigen muſikaliſchen Wortforſchern von *fugare*, jagen, (weil eine Stimme gleichſam die andere jagt) von andern von *fugere*, **fliehen**, weil gleichſam die eine Stimme vor der andern flieht, hergeleitet.

2) Insgemein wird ein muſikaliſches Stück in zwey Clauſeln oder Hauptabſätze, ja öfters in mehrere eingetheilet. Bey den Fugen fällt dieſe Eintheilung weg, indem das Stück vom Anfange bis zum Ende ohne abzuſetzen, fortgehen muß. Die fugirten Giquen machen hier keine Ausnahme. Sie beſtehen aus zwey Clauſeln. Es iſt wahr. Aber jede Clauſel iſt auf beſondere Art fugirt, und zwar insgemein die eine in der ähnlichen, die andere in der Gegenbewegung. Es ſind alſo zwey Fugen darinnen vorhanden. Die **Graupneriſchen** und **Kuhnauiſchen** Giquen, anderer nicht zu gedenken, beweiſen es. Oft ſind es noch uneigentliche Fugen. Es iſt alſo nöthig geweſen, in der Erklärung der Fuge dieſes Umſtandes zu gedenken.

§. 13.

Da eine Fuge mit zwey, drey, vier und mehrern Stimmen geſetzt werden kann: So entſteht daher die Eintheilung derſelben in **zwey-drey-vier- und mehrſtimmige Fugen.**

§. 14.

Bey allen Arten der Fuge ſind folgende **fünf Stücke**, als die zur Characteriſtik derſelben gehören, zu beobachten:

1) Der **Führer**, ſonſt auch **Hauptſatz**, **Vorſatz**, **Thema**, genannt, griech. Phonagogus, lat. dux, thema, ſubiectum, vox antecedens,

dens, welſch guida, fr. ſujet. So heißt der zum Grunde liegende Satz, der die Fuge anhebet.

2) Der Gefährte, ſonſt der Nachſatz genennet, lat. comes, vox conſequens, ital. risposta, oder conſeguenza, fr. reponſe. So heißt die ähnliche Wiederhohlung des Führers in einer andern Stimme mit verſetzten höhern oder tiefern Klängen.

3) Der Wiederſchlag, lat. repercuſſio; So heißt die Ordnung, in der der Führer und Gefährte in den verſchiednen Stimmen ſich wechſelsweiſe hören laſſen. Dieſes Wort wird öfters in uneigentlichem Verſtande für den Geführten gebraucht.

4) Die Gegenharmonie. So heißt diejenige Compoſition, die dem Fugenſatze in den übrigen Stimmen entgegen geſetzt wird.

5) Die Zwiſchenharmonie. So heißt diejenige Compoſition, vermittelſt welcher währendem Schweigen des Fugenſatzes zwiſchen den verſchiedenen Repercußionen des Zuſammenhanges wegen gearbeitet wird.

§. 15.

Eine Fuge, wo die characteriſtiſchen Stücke derſelben nach den ihnen eigenen Regeln völlig eingerichtet ſind, heißt eine eigentliche Fuge, fuga propria oder regularis. Eine Fuge wo dieſe Stücke nicht nach den Regeln völlig eingerichtet ſind, ſondern mit allem willkührlich verfahren wird, heißt eine uneigentliche Fuge, fuga impropria, fuga irregularis. Nachdem bey ſolcher uneigentlichen Fuge dieſes oder jenes Stück mehr oder weniger beobachtet iſt, nachdem entſtehen unterſchiedne Gattungen derſelben. Hiezu braucht es keiner beſondern Anweiſung, indem es leichter iſt, ſich von den Regeln zu entfernen, als ſich denſelben zu unterziehen. Auf dem Claviere findet man viele dergleichen uneigentliche Fugen unter dem Titel Capricen, wiewohl ehedeſſen

ehedessen zu den Zeiten des Frescobaldi, Froberger, Danglebert und anderer, auch eine eigentliche Fuge öfters eine Caprice genennet wurde, wenn dieselbe über einen sehr lebhaften Hauptsatz componiret war, und folglich das ganze Stück aus geschwinden Noten bestand, indem man damahls der Fuge nichts als langsame und schwere Noten gewidmet wissen wolte. Eins muß ich doch hier aus dem kritischen Musikus des Hrn. Capellmeisters Scheibe bemerken, „daß in den uneigentlichen Fugen neuerer Zeit der Hauptsatz nicht nur mit einer Stimme allein angefangen werden kann; sondern daß ihn auch alle Stimmen zugleich Octavenweise hören lassen können. So können auch, indem die eine Stimme den Hauptsatz anfängt, eine oder die andere, wie auch alle übrige Stimmen, mit andern Sätzen auf geschickte Art zugleich mit eintreten. „

§. 16.

Die eigentliche Fuge ist in Ansehung der Durcharbeitung des Fugensatzes zweyerley, strenge oder frey.

a) Eine strenge Fuge, fuga obligata, heißt diejenige, wo in dem ganzen Stücke mit nichts anderm als dem Hauptsatze gearbeitet wird, d. i. wo derselbe nach der ersten Durchführung, wo nicht allezeit ganz, doch zum Theil, so zu sagen Satz auf Satz zum Vorschein kömmt, und wo folglich aus dem Hauptsatze oder der bey der ersten Wiederhohlung desselben dem Geführten entgegen gesetzten Harmonie alle übrigen Gegenharmonien und Zwischensätze vermittelst der Zergliederung, Vergrößerung, Verkleinerung, der unterschiednen Bewegung u. d. g. hergenommen, diese aber vermittelst der Nachahmung in einer bündigen und gründlichen Harmonie unter sich verknüpfet werden. Wenn eine solche strenge Fuge weitläuftig ausgearbeitet wird, und noch allerhand andere Kunststücke, wozu die vielerley übrigen Gattungen der Nachahmung, des doppelten Contrapuncts, des Canons

und der Tonwechſelung Gelegenheit geben, damit vergeſellſchaftet werden: ſo nennet man ein ſolches Stück alsdenn mit einem italieniſchen Nahmen ein *Ricercare* oder eine Ricercata, eine **Kunſtfuge**, eine **Meiſterfuge**. So ſind die meiſten Fugen vom ſeel. Herrn Capellmeiſter **Bach** beſchaffen.

b) Eine **freye Fuge**, fuga libera, ſoluta, ſciolta, heißt diejenige Fuge, wo in dem Stücke nicht durchgehends mit dem Hauptſatze gearbeitet wird, das iſt, wo zwar derſelbe nicht allezeit Satz auf Satz, jedoch ofte genung zum Vorſchein kömmt, und wo, wenn man denſelben verläßt, ein wohlausgeſuchter kurzer Zwiſchenſatz, der mit der Natur des Hauptſatzes, oder der bey der erſten Wiederhohlung deſſelben dem Gefährten entgegen geſetzten Harmonie eine Aehnlichkeit hat, und wohl zuſammen hänget, ob er gleich nicht daraus allezeit entſpringet, vermittelſt der Nachahmung und Verſetzung durchgeführet wird. So ſind die meiſten **Händeliſchen Fugen** beſchaffen.

Anmerkung.

Wenn in einer ſolchen eigentlichen Fuge der Fugenſatz in der Mitte oder am Ende zwiſchen allen oder einigen Stimmen derſelben auf canoniſche Art kurz durchgeführt wird: ſo pflegt ſolches eine fuga reditta genennet zu werden.

§. 17.

Man läßt es öfters nicht bey einem Hauptſatze bewenden, ſondern führet ihrer mehrere zugleich in einem Stücke durch. Man kann alſo die Fuge in die **einfachen** und **vielfachen** Fugen eintheilen.

Einfach heißt diejenige Fuge, die nur einen Hauptſatz hat.

Vielfach

Vielfach heißt diejenige Fuge, die zwey, drey, vier und mehrere Hauptſätze hat.

Die vielfachen Fugen werden insgemein **Doppelfugen** genennet, und dieſer Benennung werden wir uns auch hinfort bedienen.

Anmerkungen.

1) In der Doppelfuge wird der anhebende Satz nur insgemein der Hauptſatz genennet, und die übrigen heißet man **Gegen-** oder **Nebenſätze**, lat. contrathema, contraſubiectum.

2) In den Doppelfugen müſſen die verſchiednen Fugenſätze zuſammen ausgearbeitet werden. Hiedurch kommt ein Thema gegen das andere bald unten, bald oben, bald in der Mitte zu ſtehen, nach Anzahl der Stimmen der Fuge. Dieſe Zuſammenausarbeitung aber kann ohne Anwendung **des doppelten Contrapuncts** ſo wenig verrichtet werden, als in der einfachen Fuge ohne gehörige Känntniß deſſelben der Führer und ſein Gefährte bald in dieſer bald in jener Stimme auf verſchiedene Art zuſammen gebracht werden können.

§. 18.

In Anſehung der verſchiednen Arten der Nachahmung läßt ſich die Fuge in folgende ſechs **Claſſen** unterſcheiden.

Die **erſte Claſſe** enthält diejenigen, die ihren Nahmen von dem Intervall erhalten, in welchem die zweyte Stimme gegen die erſte zu ſtehen kömmt. Da hat man Fugen im **Einklange**, in der **Secunde**, **Terz**, **Quarte**, **Quinte**, **Serte**, **Septime** und **Octave**.

Hier iſt zu merken, daß die Intervallen alle **aufwärts** abgezählet werden, und daß, wenn man z. E. von einer Fuge in der Secunde

spricht, man allezeit die Secunde drüber versteht; und so mit den andern Intervallen.

Die zweyte Classe enthält diejenigen Fugen, die ihren Nahmen von der Art der Bewegung, in der der Geführte dem Führer nachfolget, erhalten. Da hat man α) Fugen in der ähnlichen Bewegung, fuga recta oder æqualis motus β) Fugen in der verkehrten Bewegung, insgemein Gegenfugen genannt, fuga contraria, oder per motum contrarium. γ) Fugen in der rückgängigen und rückgängig-verkehrten Bewegung fuga retrograda und fuga retrograda per motum contrarium.

Die dritte Classe enthält diejenigen Fugen, die von der veränderten Geltung der Noten, womit der Geführte dem Führer nachfolget, ihren Nahmen erhalten. Da hat man

α) Vergrößerte Fugen, fuga per augmentationem, β) verkleinerte Fugen, fuga per diminutionem.

Die vierte Classe enthält die Fugen im vermischten Tactheile, fuga per arsin & thesin.

Die fünfte Classe enthält die Fugen in der unterbrochnen Nachahmung, fuga per imitationem interruptam.

Die sechste Classe enthält diejenigen, wo alle diese Arten vermischt anzutreffen sind, fuga mixta.

§. 19.

Was die Fugen aus der ersten Classe anbelanget: so wird nur bloß die vermischte Quarten-Quinten- und Octavenfuge, kürzer die Quintenfuge oder ordentliche Fuge genannt, als die natürlichste zur Verfertigung einer eigentlichen Fuge erwehlet, und werden die übrigen Gattungen

gen der Fuge aus dieser Classe, als die in der Secunde, Terz, Sexte und Septime als ausserordentlich betrachtet, und nur zur Zierde der ordentlichen Quintenfuge, in der Mitte derselben zur Veränderung des Wiederschlages, gebraucht. Will man aber eine eigentliche Fuge in der Secunde, Terz, Sexte oder Septime entwerfen: so finden daselbst, mit gehöriger Anwendung, eben diejenigen Regeln, die man bey der Quintenfuge gebraucht, statt, ausgenommen, daß die Regeln von der Einrichtung des Gefährten wegfallen, indem die außerordentliche Fuge in diesem Stücke nicht so vielen Schwürigkeiten unterworfen ist. In dem Hauptstücke vom doppelten Contrapunct wird man vier Exempel von der Feder des Herrn Kreising finden, wo die Folgestimme der anhebenden in den angeführten Intervallen nachfolget, woraus man die Art solcher Fugensätze und ihrer Eintritte genugsam wird beurtheilen können. Da die Modulation in solchen Sätzen meistentheils im Haupttone bleibt oder doch wenig davon abgegangen wird: so können dieselben, wenn sie erstlich, nach Beschaffenheit der Gattung der Fuge, in dem gehörigen Intervall gegen die anhebende Stimme von der zweyten wiederhohlet worden, beym Eintritt der dritten und vierten Stimme, wenn die Fuge vierstimmig seyn soll, in die Tonart der Dominante auf eine ähnliche Art versetzet werden, währender Zeit die erste und zweyte Stimme dazu eine Gegenharmonie machen. Dieses scheinet die natürlichste und beste Art zu seyn, solche Fugen auszuarbeiten, indem sie zu verschiedenen Harmonien Anlaß giebt. Wenn der doppelte Contrapunct damit verbunden wird, so wird es desto besser seyn. Da wir in diesem Buche nur bloß mit der ordentlichen Fuge zu thun haben: so werden wir der außerordentlichen nicht weiter gedenken, indem wir uns vorbehalten, in den Beyträgen zu dieser Anleitung davon mehrers zu schreiben.

(†) Wenn die Quintenfuge eine vermischte Quarten- Quinten- und Octavenfuge genennet wird: so ist dieses die Ursache. Der Gefährte

führte soll dem Führer eigentlich eine Quinte höher nachfolgen. Da aber verschiedene Umstände dieses oft verhindern, und im Gefährten, wo nicht alle, doch zum wenigsten einige Intervallen öfters nur eine Quarte höher gegen den Führer zu stehen kommen: so geschicht es dadurch, daß die Quintenfuge mit der Quartenfuge vermischt wird, und daher erhält sie den Nahmen einer vermischten Quarten- und Quintenfuge. Wenn hier aber gesagt wird, daß in der Quintenfuge der Gefährte allezeit eine Quinte höher gegen den Führer zu stehen kömmt: so ist aus der Umkehrung der Intervallen schon bekannt, daß die Quinte über einen Ton, desselben Quarte unterwärts ausmachet, und daß es also einerley ist, ob das Intervall des Gefährten eine Quinte über oder eine Quarte unter dem Intervalle des Führers stehet. Gleiche Bewandtniß hat es mit dem Gefährten, wenn er aus der Quarte entlehnet ist, da es einerley ist, ob das Intervall in demselben eine Quarte über oder eine Quinte unter dem Intervall des Führers zu stehen kömmt. Nun fragt es sich noch, warum die Quintenfuge, eine vermischte Quinten- und Octavenfuge heißt. Die Ursach ist diese, weil nach Anleitung der Lehre vom Wiederschlage der Vorsatz, ohne zuförderst in die Quinte versetzet zu werden, in der Octave sogleich wiederhohlet werden kann. Ferner giebt es gewisse Sätze, wo so wohl der Führer als Gefährte im Haupttone bleibet, und hieraus entsteht der Nahme der vermischten Octavenfuge. Aus der Lehre von der Einrichtung des Gefährten nach den alten Tonarten wird dieses leztere deutlicher werden.

(††) Daß die Quintenfuge die natürlichste sey, ist aus den beyden Hauptsaiten einer jeden harten oder weichen Tonart, nemlich der **Haupttonsnote und der Dominante oder der Quinte darüber**

ber zu erweiſen, als deren vollkommene Dreyklänge die Haupthar-monien einer jeden Tonart ausmachen. Auf dieſe beyden Dreyklänge und ihre Tonarten aber bezieht ſich in der Quintenfuge die Modulation des Führers und Geführten eigentlich, wie man aus der Folge ſehen wird.

§. 20.

Was die **Fugen aus der andern Claſſe anbelanget:** ſo wird ebenfals nur die erſte, nemlich die in der ähnlichen Bewegung vorzüglich ausgeübet. Doch findet man auch viele Muſter der Gegenfuge. Die rückgängige und rückgängigverkehrte aber werden nur bey den vorigen beyden in der Mitte hin und wieder zur Veränderung gebraucht, ſo wie in der ordentlichen Fuge in der ähnlichen Bewegung ebenfals hin und wieder der Fugenſatz in der Gegenbewegung angebracht zu werden pfleget.

§. 21.

Mit der **Vergröſſerung** und **Verkleinerung** der Fugenſätze hat es eben dieſe Bewandtniß. Man bedienet ſich ihrer nur eigentlich in der Mitte. Doch giebt es auch Muſter von Fugen, die ausdrücklich hiernach ausgearbeitet ſind.

§. 22.

Die **Fugen im widrigen Tacttheile** gehören eigentlich in die canoniſche Schreibart, und werden die Tacttheile in einer ordentlichen Fuge nur insgemein alsdenn vermiſcht, wenn man den Fugenſatz in der engen Nachahmung oder canoniſch durchführen will. Sonſt findet man nicht beſondere Muſter einer auf dieſe Weiſe ordentlich ausgearbeiteten periodiſchen Fuge.

§. 23.

Die **unterbrochne Nachahmung** dient nur ebenfals dazu, in einer gewöhnlichen Fuge in Anſehung des Wiederſchlages eine Veränderung zu machen. Alle dieſe Veränderungen endlich, denen man den Geführten in

Anſehung der Bewegung, der Figur der Noten, der Tacttheile u. ſ. w. unterwirft, gehören eigentlich in die ſtrenge Fuge, und daſelbſt beſonders in die Doppelfuge, welches aber nicht verhindert, ſich einiger ſolchen Veränderungen mit Vernunft auch in einer freyen und auch in einer einfachen Fuge zu bedienen, wie genugſame Exempel davon vorhanden ſind.

§. 24.

Die vermiſchte Claſſe begreifft alle diejenigen Arten von Fugen, wo z. E. der Gefährte dem Führer nicht allein in veränderter Bewegung, ſondern zugleich mit veränderter Geltung der Noten antwortet, wo der Gefährte in einem veränderten Tacttheile und zugleich mit einer andern Bewegung nachfolget, u. ſ. w. Man kann ſich ſelbſt ſo viele Vermiſchungen erdenken, als man will.

§. 25.

In Anſehung der Fortſchreitung der Noten in einem Fugenſatze werden hin und wieder folgende Benennungen gefunden, als

1) Fuga compoſita, oder recta, wenn die Noten des Fugenſatzes ſtuffenweiſe gehen.
2) Fuga incompoſita, wenn die Noten deſſelben ſprungweiſe gehen.
3) Fuga authentica, wenn die Noten des Fugenſatzes aufwärts gehen.
4) Fuga plagalis, wenn die Noten deſſelben unterwärts gehen. Aus der Lehre von den alten Tonarten werden die Urſachen der Benennung dieſer letzten zwey Arten, woran aber ſehr wenig gelegen iſt, deutlicher werden.

Aus dem Zuſammenhange aller dieſer Dinge wird man itzo die Ordnung aller folgenden Hauptſtücke beurtheilen können.

Das

Das zweyte Hauptstück.

Von der Beschaffenheit eines Fugensatzes oder vom Führer.

§. 1.

Nicht alle Sätze sind zu einer guten Fuge geschickt, und mancher Satz schickt sich wiederum besser zu einer Fuge für die Geige und Flöte, als zu einer Fuge für die Singstimme, das Clavier, die Orgel, u. s. w. mancher schickt sich besser zu einer zwey- als drey- oder vierstimmigen Fuge, u. s. w. Wenn man also bey Erfindung eines Satzes auf die Beschaffenheit und Eigenschaft desjenigen Werckzeuges und auf die Anzahl der Stimmen, dafür man setzet, insbesondere zu sehen hat: so muß man überhaupt, man setze für ein Instrument und so viele Stimmen man wolle, auf folgende zwey Stücke Acht haben,

1) auf die Länge und
2) auf die Melodie.

§. 2.

Was die Länge des Fugensatzes betrift: so ist dieselbe zwar willkührlich. Doch ist, um gewiß zu verfahren, auf die Beschaffenheit der Zeitmaße dabey zu sehen. Je langsamer selbige ist, desto weniger Tacte soll der Satz begreifen, und je lebhafter selbige ist, desto mehrere Tacte kann derselbe haben. Eine lange Reihe leerer und von Harmonie entblößter Töne wird in einem trägen Zeitmaße dem Gehör eckelhaft. Je kürzer die Sätze sind, desto öfter können sie wiederhohlet werden. Je öfter sie aber wiederhohlet werden, desto besser ist die Fuge. Ein kurzer Satz ist faßlich, und leicht im Gedächtniße zu behalten. Hat der Zuhörer die Bequemlichkeit, den Umfang desselben leicht zu

überhören, und die verschiednen Wiederschläge desselben in allen angebrachten Versetzungen, und folglich den ganzen Zusammenhang der Fuge desto eher zu beurtheilen: so lauft der Fugist, wenn er den Satz aus dem Stegereif durcharbeitet, nicht Gefahr, selbigen aus den Gedanken zu verlieren, und alsdenn allerhand zerstreute und ausschweifende Einfälle zu Markte zu bringen, bevor er ihn wieder findet. In allen beyden Fällen aber, er arbeite aus dem Stegreif, oder auf dem Papiere, wird er den Satz bequemer, und deutlicher durcharbeiten können. Wie wichtig aber ist dieser letzte Punct, die Deutlichkeit? Kurz, wie man die Schönheit einer Fuge nicht nach der Länge derselben beurtheilen kann: so hänget die Güte eines Fugensatzes auch nicht von der Länge desselben ab. Man kan unterdessen nicht eigentlich bestimmen, wie viele Tacte ein Fugensatz haben soll. Die Veränderung, die Seele der Musik, würde dabey verlieren. So viel aber ist gewiß, daß ein Fugensatz alsdenn lang genung ist, wenn er einen deutlichen vollständigen Gedanken in sich faßt. Hiezu braucht man nicht allezeit ein halb Duzend Tacte. Es kann dieses nach Beschaffenheit in dem Umfange eines einzigen geschehen.

§. 3.

In Ansehung der Melodie, so können zwar in sogenannten Capricen allerhand bunte Figuren und Gänge statt finden. Es gehören aber selbige nicht in die im genauen Verstande genommne Fuge, als aus welcher die weiten unnatürlichen Sprünge, gebrochnen Griffe, u. d. g. zum wenigsten für die Singestimme, den Flügel und die Orgel, so wie im Ganzen also in ihren Theilen und besonders folglich in dem Hauptsatz, als welcher der Grundriß zu den übrigen Gedanken ist, ausdrücklich wegbleiben müssen. „ Das melodische natürliche Wesen, sagt der Herr Legationsrath **von Mattheson,** giebt mit seiner edlen und singbaren Einfalt insgemein die besten Fugen ab, dahingegen in den gekünstelten und gezwungnen Sätzen es an nichts so sehr als der Melodie zu gebrechen pflegt „ Es ist zwar allezeit eine Melodie vorhanden, aber

aber die taugt nicht allezeit. Beſtehet der Satz aus zu vielen bunten ſchnellauffenden Noten: ſo iſt leichte zu erachten, daß, wenn die Fuge für die Orgel iſt, und das Pedal dabey gebraucht werden ſoll, nichts als ein verworrnes unverſtändliches Gepolter heraus kommen kann.

§. 4.

Die Melodie ſoll ferner eigentlich binnen dem Umfange einer Octave enthalten ſeyn, damit in den verſchiednen Stimmen, worinn der Wiederſchlag geſchicht, genungſamer Platz zur Wiederhohlung deſſelben ſey, und wenn es in Singeſachen iſt, und der Satz in verſchiednen Tonleitern vermittelſt der Verſetzung erſcheinet, der Sänger mit dem Umfange ſeiner Stimme zureiche. In Inſtrumentalfugen wird dieſe Regel nicht ſo genau beobachtet, indem manche Themata ſich bis zur Decime, ja bis zur Duodecime erſtrecken. Indeſſen geht man allezeit im Anfange ſicherer, wenn man ſich an die Regel hält. Man findet gute Fugen über Sätze, die nicht einmahl den Raum einer Terz oder Quarte überſchreiten.

§. 5.

Der Geſang eines Führers muß ferner ſo beſchaffen ſeyn, daß allerhand harmoniſche Figuren und Rückungen dagegen angebracht werden können. Um hierinnen es deſto eher zu treffen, iſt es gut, daß man ſich bey Erfindung deſſelben ſogleich den Baß und die übrigen Gegenſtimmen vorſtellet. Man hat dabey den Vortheil, daß man zugleich wahrnimt, ob ſich der erfundne Satz bequem oder nicht handhaben läſt. Nicht alle Melodien laſſen eine männliche und ſchöne Harmonie zu. Es müſſen dieſelben geſuchet werden. Von einer gezwungnen Harmonie, derjenigen man auch gegen die leereſte und ungeſchickteſte, ich will nicht ſagen Melodie, ſondern Monodie machen kann, iſt hier nicht die Rede. Das ſchöne natürliche behält allezeit den Preiß.

§. 6

Wie man aber nicht die Melodie auf einem unbequemen Tone abbrechen muß: ſo iſt gegentheils zu verhüten, daß der Abſatz derſelben mit keinem förmlichen Schlußſatze begleitet werde, indem die Ruheſtellen nicht eher als am Ende der Fuge ſtatt finden. Sind die Gedanken ſo beſchaffen, daß ſie ſich zu einem eigentlichen Schlußſatze neigen, und man ſelbigen nicht gerne vermeiden kann: ſo muß entweder der Gefährte ſofort auf dem Schlußpuncte eintreten, oder es muß dieſer Schluß vermittelſt melodiſcher Kunſtgriffe durch den Zuſatz einiger Noten bey geſchwindem Abſetzen von derjenigen, worauf der Schlußpunct fällt, gleichſam verſtecket werden. In dem Hauptſtücke vom Gefährten werden hievon Exempel vorkommen.

§. 7.

Es iſt endlich einerley, in was für einem Tacttheile der Führer anhebt. Er ſoll aber natürlicher Weiſe auf einem guten Tacttheile ſchließen, und wird dieſe Regel nur in Singefugen, wenn der Text wegen eines weiblichen Reimes dazu Anlaß giebt, überſchritten.

Das

Das dritte Hauptſtück.

Von der Einrichtung des Gefährten.

§. 1.

Da bey der ordentlichen Fuge diejenigen Intervallen, woraus der Vor- und Nachſatz beſteht, nichts anders als ſolche Intervallen ausmachen, die ſich entweder auf den Hauptton oder die Dominante beziehen, und man alſo zwey Octaven oder Tonleitern dazu vonnöthen hat, davon eine den Führer, die andere den Gefährten enthält: So pfleget man, um zu wiſſen, welche Intervallen in dieſen beyden Octaven, der toniſchen oder der Haupttonsnote und der Dominante, einander antworten müſſen, ſich folgenden Mittels als eines Leitfadens bey der Einrichtung des Gefährten zu bedienen. Man nimmt die Octave des Haupttons, und ſetzet die in ihrem Umfange begriffnen Intervallen gegen die Intervallen der Octave der Dominante, dergeſtalt, daß ſowohl in der Mitte als am Ende der Hauptton gegen die Quarte und Quinte zu ſtehen komme; Z. E. Es ſoll unſer Hauptton **C Dur** ſeyn. Hier ſetzet man erſtlich die Intervallen der Octave C nach ihrer Ordnung hin, und ſchreibt hernach die Intervallen der Octave G als der Dominante folgendergeſtalt in diatoniſcher Ordnung gegen jener über:

c	d	e	f—g	a	h	c	Octave des Haupttons.
g	a	h	c	d	e	f—g	Octave der Dominante.

Hieraus ſiehet man, daß das g dem c, das a dem d, und das c dem f und g antwortet, u. ſ. w. Dieſe Tabelle nun läſſet man in alle übrige harte Tonleitern überſetzen. Wäre dieſelbe auf alle mögliche Fälle anzuwenden:

den: so könte man ihren Inhalt folgender gestalt in Ziefern auf eine deutlichere und auf beyde Tonarten sich zugleich beziehende Art vorstellen:

Octave des Hauptt.	1	2	3	4 — 5		6	7	8
Octave der Domin.	5	6	7		8	2	3	4 — 5.

Hieraus könnten folgende allgemeine Regeln gezogen werden:

1) Daß die zweyte und sechste einander antworten;
2) Daß die dritte und siebente einander antworten;
3) Daß die vierte und fünfte der Hauptnote antworten.

Es trägt sich aber zu, daß auch ebenfals sehr oft die Sext mit der Terz, die Quinte mit der Secunde u. s. w. beantwortet wird, wie man bald sehen wird. Wir wollen also gewisse Grundsätze entwerfen, nach welchen man die Richtigkeit des Gefährten überhaupt und besonders untersuchen und beurtheilen kann, um da derselbe öfters auf mehr als eine Art eingerichtet werden kann, alsdenn mit Grunde erweisen zu können, warum er auf diese oder jene Art besser sey.

§. 2.

Der Gefährte ist, wie bekannt, nichts anders als eine ähnliche Wiederhohlung des Führers in einer versetzten Tonart. Zur Erhaltung dieser Aehnlichkeit ist nicht genug, daß die Noten des Gefährten den Noten des Führers in Ansehung der Figur und Geltung gleich gemacht werden; (*) daß kein Modus mit dem andern vertauscht und aus einem harten nicht ein weicher gemachet

(*) In Ansehung der Geltung: so ist es erlaubt, die erste Note um die Hälfte ihres Werths zu verkleinern, oder zu vermehren, wenn man es für nöthig befindet, um desto unvermutheter einzutreten, wie wir Exempel davon bekommen werden.

machet werde ; daß eben diejenige Tactart in beyden Sätzen verbleibe, und daß alle darinnen etwann vorkommende Pauſen und übrigen Zeichen bis zum Schlußpunete nachgeahmet werden. Es gehört hauptſächlich zur Aehnlichkeit der Wiederhohlung, daß die Intervallen, die im Führer geweſen, auch im Gefährten, und zwar in eben derjenigen Proportion erſcheinen, z. E. daß an demjenigen Orte der Melodie, wo der Führer eine Terz, Quarte, Quinte, u. ſ. w. fortgehet, der Gefährte ebenfals eine Terz, Quarte, Quinte u. ſ. w. fortgehen müſſe, und daß wenn dieſe Terz im Führer groß geweſen, ſie ebenfals im Gefährten groß ſeyn müſſe, u. ſ. w. das heißt: **Der Geſang des Gefährten muß dem Geſange des Führers ähnlich gemachet werden.** Das iſt der **erſte Grundſatz**, worauf ſich die Einrichtung des Gefährten gründet.

§. 3.

Da die Octave aber aus zwey ungleichen Hälften beſteht, und, wenn man in einer ſtufenweiſen Fortſchreitung von der Dominante zur Toniſchen und von dieſer zu jener geht, man allezeit in der einen weniger oder mehr Intervallen als in der andern findet, z. E

in der Tonart C Dur enthält
die eine Hälfte im Abſteigen c d e f g
oder im Abſteigen g f e d c
fünf Intervallen, da in
der andern Hälfte im Aufſteigen g a h c
oder im Abſteigen c h a g
nur vier Intervallen vorhanden ſind: ſo geſchicht es theils zu Folge der Natur der Haupttonart, worinn die Fuge iſt, theils damit die Anzahl der Intervallen in beyden Sätzen gleich gemachet werde, daß die Melodie nach Beſchaffenheit eine kleine Veränderung erdulden muß, woferne der Umfang dieſer

ſer Haupttonart nicht überſchritten, und keine fremde und ihr uneigne Tonart in ſelbige eingeführet werden ſoll; das heißt: **es muß recht modulirt werden**; und das iſt der **zweyte Grundſatz**, worauf ſich die Einrichtung des Gefährten gründet. In was für einem Intervalle nun ein Fugenſatz anhebe: ſo wird die Modulation des Haupttons entweder unverändert bis zum Schluße beybehalten, oder es lenket ſich ſelbige bey dem Schluße nach der Dominante hin.

Im erſten Fall, wenn die Modulation im Haupttone verbleibet: ſo braucht, nach geſchehnem gehörigen Anfange, nur der Satz von Note zu Note dem Geſange gemäß in die Tonart der Dominante verſetzet zu werden.

Im andern Fall, wenn ſich die Modulation nach der Dominante hinwendet: ſo muß der Geſang zur Verhütung einer fremden Modulation ſchlechterdings verändert, und derſelbe vermittelſt der Vertauſchung eines Intervalls in den Haupttон wieder zurück geführet werden. Die Regel hiebey iſt folgende: **daß man allezeit eher auf das folgende als das vorhergehende ſehen müße, um ſich in der Wahl der Intervallen bey dieſer Vertauſchung nicht zu irren.** Es geſchieht dieſelbe aber auf zweyerley Art:

α) Durch **Ueberſchlagung** einer Stuffe. Dieſes geſchicht in der größern Hälfte der Octave.

β) Durch **Verdoppelung** einer Stuffe, d. i. wenn man eine Note zweymahl anſchlägt. Dieſes geſchicht in der kleinern Hälfte der Octave.

Jenes heißt den **Geſang erweitern**, dieſes denſelben **abkürzen** oder **einſchränken**. Vermittelſt dieſer Vertauſchung aber geſchichts, daß ein Einklang zur Secunde, eine Secunde zur Terz, eine Terz zur Quarte, eine

Quarte

Quarte zur Quinte, eine Quinte zur Serte, eine Serte zur Septime, eine Septime zur Octave; und **umgekehrt**, daß eine Octave zur Septime, eine Septime zur Serte, eine Serte zur Quinte, eine Quinte zur Quarte, eine Quarte zur Terz, eine Terz zur Secunde, und eine Secunde zum Einklange wird.

§. 4.

Zu dieſen beyden Grundſätzen fügen wir noch folgende die Form der Quintenfuge beſtimmende Regeln hinzu, und zwar

(I) **Ueber die erſte Note des Führers.**

α) Hebt der Führer auf der Octave des Hauptons an: ſo folgt der Gefährte in der Quinte deſſelben nach.

β) Hebt der Führer auf der Quinte des Haupttons an: ſo folget der Gefährte in der Octave des Haupttons nach.

Das heiſt in einer Regel: **die Hauptonenote und Dominante müſſen allezeit einander antworten auf der erſten Note des Fugenſatzes.** Dieſes ſind aber die ordentlichen Intervallen, womit insgemein ein Fugenſatz anhebt. Wie es in auſſerordentlichen Fällen, wenn der Anfang des Vorſatzes mit der Terz, Quarte, Serte, Secunde oder Septime geſchicht, gehalten werde, wird in beſondern Abſchnitten gezeiget werden.

(II) **Ueber die lezte Note des Führers.**

α) Schließt der Führer mit der Hauptonsnote: ſo ſchließt der Gefährte mit der Quinte.

β) Schließt der Führer mit der Quinte: ſo ſchließt der Gefährte mit der Haupttonsnote.

Das heiſt in einer Regel: **Der Hauptton und die Dominante müſſen einander auf der lezten Note des Fugenſatzes antworten.**

γ) Schließt der Führer mit der Terz des Haupttons: so schließt der Gefährte mit der Terz der Dominante.

δ) Schließt der Führer mit der Terz der Dominante: so schließt der Gefährte mit der Terz des Haupttons.

Das heißt in einer Regel: **Die Terz des Haupttons und der Dominante müssen einander auf der lezten Note eines Fugensatzes antworten.**

Da diese Regel aber öfters nach Beschaffenheit der Umstände ihre Ausnahmen leiden kann: so beliebe man dieserwegen das Register unter dem Titel: Schluß nachzuschlagen.

Dieses aber sind die ordentlichen und bequemen Töne, worinn ein Führer schließen kann. Geht derselbe auf eine ausserordentliche Weise in einen andern Ton, als in die Secunde, Quarte, oder Serte des Haupttons: so gehet der Gefährte in die Secunde, Quarte oder Serte der Dominante, wofern es nicht andere Umstände verhindern, in welchem Falle man die beyden Grundsätze zu Rathe zu ziehen hat, um, da das Intervall des Gefährten dem Intervall des Führers bald eine Quinte bald Quarte höher antworten kann, sich in der Wahl des Intervalls nicht zu irren. Es werden hin und wieder in folgenden Exempeln solche ausserordentliche Schlüße vorkommen, welche man im Register unter dem Titul: Schluß finden wird.

Anmerkung.

1) Was anizt von der Uebereinstimmung der Haupttonsnote und der Dominante in Ansehung der ersten und lezten Note eines Fugensatzes gesagt wird, gilt auch in der Mitte desselben, wenn von der Dominante auf die Haupttonsnote oder umgekehrt, von dieser

ſer auf jene geſprungen wird, wofern nicht andere Urſachen dieſe Regel in gewiſſen Vorfällen umſtoſſen, und den Gefährten nöthigen die Haupttonsnote mit der Quarte, und die Dominante mit der Secunde des Haupttons zu beantworten.

2) An demjenigen Orte, wo der Gefährte eintritt, höret nicht allezeit der Führer ſofort auf. Den Umfang eines Führers alſo zu finden, muß man ſehen, wie weit ſich ſein Gefährte ausdehnet. Man wird alsdenn mit leichter Mühe die Schlußpunctsnote beſtimmen können.

§. 5.

Dieſe Grundſätze und Regeln vorausgeſezt, wollen wir itzo in Exempeln ſehen, auf was für Art ſelbige anzuwenden ſind; was hin und wieder für Ausnahmen, und warum dieſelben geſchehen können; und überhaupt werden wir da, wo es nöthig, dieſe Grundſätze und Regeln noch mit andern Anmerkungen erläutern. Uebrigens geht alles dieſes nur den Gefährten in einer einfachen Fuge, und in Doppelfugen nur den erſten Satz an, indem man bey den Gegenſätzen in Anſehung des Gefährten wenigerm Zwange unterworfen iſt, wie man im Hauptſtücke vom Wiederſchlage ſehen wird.

Um wegen Vielheit der Materien in dieſem Hauptſtücke deſto ordentlicher zu verfahren, werden wir daſſelbe in verſchiedene beſondere Abſchnitte vertheilen.

I. Abſchnitt.

Fugenſätze, die in der Octave des Haupttons anheben, und im Haupttone bleiben.

Tab. X. Fig. I.

Der Satz endigt ſich auf der Sechzehntheilnote e im zweyten Tact, und folglich in der Terz des Haupttons, und iſt die Modulation deſſelben darinnen unverrückt geblieben. Nun heißt die Regel: α) daß, wenn der Führer in der Octave des Haupttons anhebt, der Gefährte in der Quinte deſſelben nachfolgen ſoll, und β) wenn der Geſang im Haupttone verbleibt, der Gefährte nur braucht in die Tonart der Quinte verſetzt zu werden, und γ) wenn der Führer mit der Terz des Haupttons ſchließt, der Gefährte mit der Terz der Dominante endigen muß. Alles dieſes iſt beym Gefährten in Obacht genommen worden. Der Hauptton c wird mit der Quinte g beantwortet, und alle darauf folgenden Intervallen ſind mit eben denjenigen ganzen und halben Tönen in einer ähnlichen Fortſchreitung bis zur Schlußpunctsnote nachgemachet worden.

Tab. X. Fig. 2. Wie das vorige Exempel.

Tab. X. Fig. 3. Der Satz fängt im Haupttone an, und bleibt und ſchließt darinnen. Der Gefährte muß alſo in der Dominante e anfangen und ſchließen. Mit der Anfangs- und Endungsnote hat es keine Schwürigkeit. Wenn aber der Geſang des Gefährten dem Geſange des Führers ähnlich gemacht werden ſoll, und hiezu erfodert wird, daß die Intervallen des anhebenden Satzes in eben derjenigen Proportion in der Folgeſtimme erſcheinen müſſen: ſo ſiehet man, warum im Gefährten das d und f in dis und fis verwandelt ſind. Denn, da der Geſang eine Quinte höher transponirt werden muß, das dis und fis aber, womit gis und h beantwortet werden, nicht

in der weichen Tonleiter a und folglich nicht in der Vorzeichnung zu finden ſind: ſo muſten ſelbige durch die gehörigen Verſetzungszeichen in die Leiter der Dominante e worinn ſich der Gefährte hören läſt, hinein geſchaffet werden. Noch iſt hier in Anſehung der Schlußart zu merken, daß, da ſelbige mit einer vollkommnen Baßclauſel im Alte geſchahe, demſelben im Gefährten eine ſolche Harmonie entgegen geſetzt wird, die nichts weniger als zur Ruhe führet, welches man in allen ähnlichen Fällen zu beobachten hat.

Tab. X. Fig. 4. Dieſes Exempel iſt wie das vorige in Anſehung der Einrichtung des Gefährten beſchaffen. Da daſſelbe mit einer vollkommnen Diskantclauſel in der anhebenden Unterſtimme endiget: ſo wird dieſe Clauſel im Gefährten durch Veränderung des Tons zwiſchen dis und d im ſiebenten Tact der oberſten Stimme unterbrochen. Es findet dieſes bey allen ähnlichen Fällen ſtatt.

Tab. X. Fig. 5. Es endigt ſich auch dieſes Exempel mit einer vollkommnen Baßclauſel. Um aber die beſtändige nöthige Bewegung in der Fuge zu erhalten, wird auf der Schlußnote e im Gefährten, bey einer ſchon durch die Gegenharmonie unterbrochnen Schlußclauſel, ſogleich die dritte Stimme eingeführt.

Tab. XI. Fig. 1. Es iſt bey dieſem Exempel zu merken, wie der Quintenſprung f—c, zwiſchen der lezten Note des erſten und der erſten Note des zweyten Tacts im Führer, beym Gefährten in den Quartenſprung c—f verwandelt wird. Die Urſache iſt, weil auch in der Mitte eines Tacts bey einem Sprunge die Hauptnote und Dominante einander antworten müſſen, wenn es nicht andere Urſachen verhindern. Da nun an ſtatt des g ein f genommen worden: ſo kommts daher, daß aus der Terz c—a im zweyten Tacte des Führers, im ſechſten Tact des Gefährten der Secundengang f—e, an ſtatt g—e entſtanden. Das übrige iſt alles der Melodie und Tonart der Dominante gemäß transponirt worden.

Tab.

Tab. XI. Fig. 2. Der Führer ſpringet von der Hauptnote in die Dominante. Der Gefährte beantwortet dieſes mit dem Sprunge von der Dominante in die Hauptnote, und verwandelt alſo, wie im vorigen Exempel, nach der ſchon bekannten Regel, die Quinte in die Quarte. Von der Dominante geht der Führer einen Grad aufwärts, nemlich vom a ins b. Dieſe Secunde verwandelt der Gefährte in die Terz d—f. Die Urſach iſt dieſe. Die Melodie an ſich iſt im Hauptton. Es muß alſo der Gefährte dieſelbe in der Tonart der Dominante a nachmachen. Wenn nun der Führer von dem b wieder ſtuffenweiſe herunter geht, und zwiſchen b nnd a ein halber Ton iſt: ſo muß dieſer im Gefährten ebenfals ausgedrücket werden. Nähme man nun dazu es — d: ſo würde der Gefährte, an ſtatt in dem Tone a zu bleiben, ins g moll gerathen. Nähme man e — d: ſo käme der halbe Ton nicht heraus, und es würde ein unharmoniſches Verhältniß darausentſtehen. B und e nemlich machen eine falſche Quinte, oder eine übermäßige Quarte gegeneinander. Würde nun das b mit dem e beantwortet: ſo fänden ſich da ein Paar Intervallen, die nach der Sprache der Solmiſation wie fa und mi, das iſt, wie f und h gegeneinander zu ſtehen kommen. Ein ſolches unharmoniſches Verhältniß wird aber nicht in allen Fällen und ohne Noth zugelaſſen, und wurde von den Alten mit folgendem Sprichwort ebenfals hierauf gezielet: Mi gegen fa iſt der Teufel in Muſica. Es bleibt alſo kein ander Intervall als das f übrig, wodurch der Geſang zwar etwas geändert wird, indem aus der Secunde a—b die Terz d—f entſteht. Das b—a wird hingegen dadurch vermittelſt des f—e vollkommen nachgemachet. Man bleibt im Tone a und der Gefährte hat ſeine vollkommne Richtigkeit. Wäre es erlaubt geweſen, die beyden erſten Noten des Führers d — a mit a — e zu beantworten: ſo hätte man dieſe Vertauſchung des Interwalls nicht nöthig gehabt.

Tab. XI. Fig. 3. Hier wird die Secunde c — b aus der lezten Hälfte des erſten Tacts, beym Gefährten in den Einklang f — f verwandelt, damit hernach der halbe Ton b — a durch f — e füglich nachgeahmt werden könne. Dieſe Verdoppelung einer Note geſchicht, wie oben gelehrt worden, wegen der ungleichen Hälfte der Octave allezeit in der kleinern Hälfte derſelben.

Tab. XI. Fig. 4. Dieſes Exempel iſt von Note zu Note aus dem Hauptton in die Dominante überſetzet worden.

Tab. XI. Fig. 5. Da der Vorſatz mit einer vollkommnen Schlußclauſel in den Hauptton geht: ſo tritt auf der vorlezten Note der Gefährte gar bequem ein, damit kein Zuſatz gemachet werden dürfe; und, damit die Bewegung jederzeit erhalten werde, ſo wird dem Gefährten beym Schluße eine ſolche Melodie entgegen geſetzt, die das harmoniſche Gewebe bis zum Eintritt der dritten Stimme ununterbrochen fortſetzet, und eben dieſe Bewandtniß hat es beym Schluße des Fugenſatzes in der dritten Stimme.

Tab. XII. Fig. 1. und 2. Der Sprung, den hier die Octave der Hauptnote in die Unterquinte thut, wurde bey den Alten deßwegen verboten, weil er die Tonart ungewiß macht. Wie ſchön ſich aber ſolche Sätze ausnehmen, iſt aus den Ausarbeitungen der beyden Meiſter, von welchen dieſe Exempel ſind, zu erſehen. „ So gewiß iſt es, ſagt der Herr Legationsrath von Mattheſon, daß keine Regel ohne Ausnahme bleibt.„ Hatten die Regeln der Alten aber nicht vielleicht oft einen bloßen Eigenſinn, oder ein bloßes Vorurtheil zum Grunde?

Tab. XII. Fig. 3. Wenn die Quinte c — g und die Secunde g — as in den drey erſten Noten des Führers, in die Quarte g — c und die Terz c — es im Gefährten verändert worden: ſo hat es eben damit die Bewandtniß, als mit dem Tab. XI. Fig. 2. befindlichen Exempel. Es iſt alſo nur noch

hier zu merken, wie die Achttheilsnote, womit der Führer anfängt, beym Gefährten in ein Viertheil verändert wird, damit bey dem Eintritt der zweyten Stimme keine ungeſchickte Harmonie entſtehe, und das d im Alt gegen das g in der Oberſtimme nicht eine anſchlagende ſondern durchgehende Note ausmache.

Tab. XII. Fig. 4. Hier iſt der Führer ohne alle Veränderung, weil keine vonnöthen war, von Note zu Note bis zum Schlußpunct in die Tonart der Dominante verſetzet worden.

Tab. XII. Fig. 5. Wenn man ſich auf die Anmerkung zur Fig. 2. Tab. XI. beſinnt, ſo wird man leicht ſehen, warum die Melodien der drey erſten Noten verändert worden. Der Schluß fällt hier auf das Achttheil a im zweyten Tact. Es iſt derſelbe aber im Gefährten nicht nachgemachet worden, indem derſelbe, an ſtatt von dem h im vierten Tact ſogleich ins e herunterzuſpringen, dieſes h zur Bindung liegen, und das e erſt hernach als eine durchgehende Note hören läſſet.

Tab. XII. Fig. 6. Die Quinte d—a iſt aus bekannten Urſachen in die Quinte a—d verändert worden. Daher kömmt es hernach, daß die Terz a—f zwiſchen dem erſten und andern Tact des Führers beym Gefährten in die Secunde d — c verwandelt worden. Es iſt damit beſchaffen, wie bey Fig. 1. Tab. XI. Der Gefährte kommt allezeit entweder eine Quinte oder Quarte über den Führer, oder welches einerley iſt, eine Quarte oder Quinte unter den Führer zu ſtehen. Niemahls anders. Mit der Quarte geht es hier nicht. Solte das f—e aus dem zweyten Tact nebſt den folgenden Interwallen, mit b—a ꝛc. als mit der Quarte beantwortet werden: ſo würde der Gefährte dadurch ins g—moll gerathen. Der Geſang aber ſoll in der Leiter der Dominante a verbleiben. Es bleibt alſo nichts anders übrig, als daß man dieſe Terz des Hauptons nemlich das f mit der Terz der Dominante nemlich mit c beantwortet, und darauf die übrigen Interwallen nach Proportion nachahmet. Da kommen

kommen alle halbe und ganze Töne heraus, und der Gefährte iſt eingerichtet, wie er ſoll. Der Schluß fällt auf das erſte Viertheil a im vierten Tacte. Dieſem zu Folge ſolte der Gefährte entweder nach der Regel mit dem d oder weil es eine unvollkommne Cadenz iſt, mit einer bey derſelben erlaubten Freyheit, auf eine ähnliche Art mit dem e ſchlieſſen. Dieſer Schluß aber bleibt aus, indem die vorlezte Note f zur Bindung liegen bleibt, und hernach die Harmonie ſo eingerichtet wird, daß im folgenden Tact darauf die dritte Stimme eintreten kann.

Tab. XII. Fig. 7. Hier iſt zu merken, wie die Viertheilsnote, womit die erſte Stimme anhebet, bey dem Eintritt der andern in ein Achttheil verwandelt wird, um den Eintritt deſto empfindlicher zu machen.

II. Abſchnitt.

Fugenſätze, die mit der Dominante anfangen, und im Haupttone bleiben.

Tab. XIII. Fig. 1.

Der Führer geht von der Dominante einen Grad aufwärts. Der Gefährte verwandelt dieſe Secunde in eine Terz, nachdem er, der Regel gemäß, in der Octave des Haupttons angefangen. Hätte er an ſtatt des f ein es genommen: ſo hätte man den Geſang des Gefährten nach g moll hinleiten müſſen. Daraus wäre eine ordentliche Quartenfuge entſtanden. Es kann nicht genommen werden. Es wäre ein unharmoniſches Verhältniß daraus geworden. Es bleibt alſo nichts als das f übrig; und dieſes iſt in allen ähnlichen Fällen zu beobachten.

Tab. XIII. Fig. 2. Wie das vorige Exempel.

Tab. XIII. Fig. 3. Aus der Terz d—h im Führer wird hieſelbſt im Gefährten die Secunde g—fis, ſo wie bey Tab. XII. Fig. 6. das a—f

in d—c verwandelt wurde. Man sehe auch Tab. XI. Fig. 1. Diese Fälle sind deßwegen desto mehr zu merken, weil einige Lehrer der Musik die Regel geben: **daß eine Terz allezeit eine Terz bleiben, und in kein ander Intervall verwandelt werden müße.** So wie sie aber in diesen und den vorigen Exempeln mit einer Secunde verwechselt worden: so werden wir in der Folge Beyspiele finden, wo sie auch mit der Quarte verwechselt wird. Um übrigens noch auf besondere Art die Richtigkeit des Gefährten allhier zu beurtheilen: so nehme man auf einen Augenblick **an statt der Hauptronsnote g** die Secunde derselben nemlich a an. Da ist der Gesang auf die ähnlichste Weise nachgeahmet, indem die Terz d — h alsdenn in die Terz a — fis verwandelt wird. Da aber das a nicht statt findet, indem nach der Regel mit der Hauptnote ausdrücklich und ohne Ausnahme angefangen werden muß: so siehet man, warum der Terzengang des Führers zum Secundengang im Gefährten geworden.

Tab. XIII. Fig. 4. Hier findet sich zwischen der zweyten Note des Führers f und zwischen der zweyten des Gefährten h ein sogenanntes fa gegen mi. Dieses aber ist allhier unvermeidlich und im geringsten nicht ein Fehler. Hätte man das g — f wollen nachmachen: so hätte der Gefährte müssen mit d—c anfangen. Dieses aber war wider die Regel. Nur in der Mitte einer Fuge ist es erlaubt, wenn der Gefährte mit der Dominante anhebt, dieselbe mit der Secunde des Haupttons zu beantworten. Im Anfange einer Fuge ist es schlechterdings ein Grundfehler, und nur denjenigen sogenannten galanten Setzern erlaubt, die sich die Erlaubniß geben, etwas zu schreiben, woron sie keine Ursach angeben können. Mit c — b konnte das g — f auch nicht beantwortet werden. Die Modulation wäre, anstatt nach der Quinte zu gehen, in die Quarte gerathen. Das g — f mit c — c das ist, mit der Verdoppelung zu beantworten, schickte sich auch nicht. Da man hier also aus vielen Uebeln wehlen muste; so war das geringste, nemlich c — h dem d—c, dem c—b und dem c—e vorzuziehen.

Tab.

Tab. XIII. Fig. 5. Hier iſt abermahls die Terz d—h in die Secunde g—fis verwandelt worden. Dieſe Vertauſchung der Intervallen rühret, wie bekannt, aus der ungleichen Hälfte der Octave her, und wird die Fortſchreitung in der kleinern Hälfte derſelben allezeit verkürzt.

Tab. XIII. Fig. 6. Die Secunde g — as wird in die Terz c — es verwandelt, und dadurch der Geſang erweitert, damit ſelbiger hernach der Tonart der Dominante gemäß weiter fortgeführet werden könne.

Tab. XIII. Fig. 7. Nachdem das d—g im Führer nach der Regel mit g—d im Gefährten beantwortet worden: ſo wird das übrige ordentlich von Note zu Note dem Geſange des Führers und der Tonart der Quinte gemäß, überſetzet.

III. Abſchnitt.

Fugenſätze, wo ſich der Geſang nach der Dominante hinwendet.

Tab. XIV. Fig. 1.

So lange der Geſang im Haupttон bleibt, iſt der Gefährte von Note zu Note, mit eben derſelben Fortſchreitung in der Dominante nachgeahmet worden. So bald ſich aber derſelbe nach der Dominante hinzuwenden anfängt, welches im vierten Tact nach der Achtheilpauſe geſchicht; ſo wird im Gefährten die Fortſchreitung verändert, und aus der durch die Achtheilpauſe unterbrochnen Terzen Fortſchreitung f—a eine Secundenfortſchreitung c—d im Gefährten gemachet, vermittelſt welcher Veränderung der Gefährte ſich nach dem Haupttone zurücke zieht.

Tab. XIV. Fig. 2. Wie das vorige Exempel.

Tab. XIV. Fig. 3. Nachdem der Fugenſatz die Octave des Haupttons ſtuffenweiſe durchgelaufen: ſo wendet er ſich nach der Dominante, und

ſchließt in der Terz derſelben. Da ſolte nun unſtreitig der Gefährte, ſo bald derſelbe auf eine ähnliche Art die Octave der Dominante durchgelauffen, vermittelſt der Veränderung der Quarte c — g in die Quinte g — c ſofort in den Hauptton zurücke gehen, und mit der Terz deſſelben ſchließen. Er verzögert aber dieſen Schluß, und machet den Quartenſprung c — g mit g — d, das übrige aber nicht in eben derjenigen Proportion der Intervallen, nach, (indem das g — a mit dem halben Tone d — es beantwortet wird) und nähert ſich erſt im folgenden Tacte auf der Sechzehntheilnote c wider dem Haupttone, da denn bey der Terz es die dritte Stimme bequem eingeführt wird. Solche Zuſätze dienen dazu, daß man wieder die rechte Modulation erreiche.

Tab. XIV. Fig. 4. Zu dieſem Satze iſt der Gefährte aus der Quarte entlehnet worden, indem, wenn er hätte in der Quinte ſeyn ſollen, er ſo hätte eingerichtet werden müſſen, wie er zulezt unter eben dieſer Figur ausgedrückt ſieht. Dieſes aber iſt deßwegen nicht geſchehen: α) weil dadurch das Intervall des Tritons g — cis in die Terz d — fis hätte müſſen verwandelt werden, welche Veränderung ungewöhnlicher, als die Veränderung der Secunde g—fis in die Terz d—h geweſen ſeyn würde. β) Weil durch dieſe auf ſolche Art abwechſelnde Tonleitern mehrere Harmonie entſteht.

Tab. XIV. Fig. 5. Erſtlich iſt hier die mit einem Viertheil anhebende Note c in das Achttheil g aus ſchon bekannten Urſachen verwandelt worden. Da der Gefährte in der kleinern Hälfte der Octave iſt: ſo wird der Geſang hernach um eine Stuffe abgekürzt, und aus der Terz c—e die Secunde g—a gemachet, wodurch zwar der halbe Ton e—f nicht nachgeahmet wird, indem demſelben der gantze Ton a—h antwortet, und daſelbſt folglich ein mi gegen fa machet. Dieſer aber iſt in allen ähnlichen Fällen, wenn der Führer auf ſolche Art zur Quinte hinauf ſteigt, erlaubt. Die Terz g—e wird darauf der Folge wegen in die Secunde c — h verwandelt, damit nicht noch

einmahl

einmahl mi gegen fa komme, und der übrige Theil des Geſanges ordentlich nachgeahmet werde. Noch iſt hier zu merken, wie die beyden Noten e und fis, die den Geſang des Führers nach der Dominante hinlenken, im Gefährten nicht ordentlich mit a—h nachgeahmet, ſondern übergangen worden.

IV. Abſchnitt.

Fugenſätze die auf der Terz des Haupttons anheben.

Man giebt die Regel: daß, wenn die Melodie des Führers im Haupttone verbleibet, der Gefährte den Wiederſchlag in der Terz der Dominante anheben ſoll, und daß hingegen, wenn die Melodie des Führers ſich nach der Quinte hinzieht, der Gefährte die Beantwortung mit der Secunde der Dominante verrichten ſoll. Uns deucht, daß nach Beſchaffenheit der Umſtände nicht nur im erſten Fall ebenfals oft die Secunde der Dominante, ſondern auch im lezten Fall ebenfals die Terz der Dominante ſtatt finden kann. Exempel werden die Sache deutlicher machen. Wer die beyden allgemeinen Grundſätze zur Ordnung des Gefährten zu ſeinem Augenwerke hat, wird ſich in der Wahl zwiſchen dieſen beyden Intervallen nicht ſo leichte irren.

Tab. XV. Fig. 1. Hier iſt die Terz des Haupttons mit der Terz der Dominante beantwortet, und der Satz von Note zu Note in die Tonart der Quinte verſetzet worden, der obigen Regel gemäß, daß, wenn die Melodie im Hauptton bleibt, der Gefährte den Wiederſchlag auf der Terz der Dominante anheben ſoll.

Tab. XV. Fig. 2. Es ſchließt dieſes Exempel auf der Quinte des Haupttons. Deſſen ohngeachtet iſt wider obige Regel, daß in dieſem Fall die Terz des Haupttons, der hier d iſt, mit der Secunde müſſe beantwortet werden, dieſelbe

dieſelbe mit der Terz der Dominante beantwortet worden, wobey noch zu merken, wie die Secunde a—h zum Anfange des zweyten Tactes, im Gefährten durch die Verdoppelung des e der Folge wegen in einen Einklang verwandelt iſt. Indeſſen hätte der Gefährte auch können mit der Secunde der Dominante folgendergeſtalt angehoben und eingerichtet werden:

—h—e—a | d—e fis—g h a g | fis—e—d

Es ſcheint faſt, als wenn dieſes natürlicher wäre; und da in dem mit fis anfangenden Satze die Tonart ein wenig zweydeutig iſt: ſo könnte dieſer leztere mit h anhebende Satz als Führer angeſehen, und der vorige mit fis anfangende Führer zum Gefährten gemachet werden. Das Thema würde aber alsdenn mit der Sexte h anfangen.

Tab. XV. Fig. 3. Hier lenket ſich die Melodie des Vorſatzes ebenfals nach der Dominante zu. Deſſen ungeachtet muß der Nachſatz mit der Terz der Dominante anfangen, woferne man die Melodie nicht ohne Noth ſogleich im Anfang verändern will. Im dritten Tact wird das c—e—fis mit g—a—h dem zweyten Grundſatze gemäß beantwortet. Hätte man g—h—cis genommen: ſo wäre die Melodie vollkommen nachgeahmet worden. Da aber die Ausweichung ins d dur dem Tone c dur fremde iſt, und wenn der eine Satz in die Tonart der Dominante ſchließet, der andere nach dem Haupttone zurück gehen muß: ſo wäre die Modulation falſch geweſen. Der Gang alſo, der den Führer nach dem g dur hinlenket, muß durch Veränderung der Fortſchreitung dergeſtalt im Gefährten geordnet werden, daß der Geſang wieder den Hauptton erreichet. Dieſes geſchicht, wenn die Melodie, wegen der kleinern Hälfte der Octave, abgekürzt, und aus der Terz c—e die Secunde g—a gemachet, und darauf das fis mit dem h beantwortet wird. Hiewider wird mehr als jemahls heutiges Tages von denjenigen verſtoſſen, die Fugen gemachet haben, ehe ſie noch gewuſt, was der Gefährte in der Fuge heiſt.

Tab.

Tab. XV. Fig. 4. Der Gefährte folget hier dem Führer auf der Terz der Dominante nach, und beantwortet wieder die Regel: daß die Hauptonsnote und die Quinte einander am Ende antworten müſſen, die Quinte c im vierten Tact, mit der Secunde g im ſiebenten Tact. Dieſe Ausnahme findet aber allezeit ſtatt, wenn, wie hier a) die Gegenharmonie ſo beſchaffen iſt, daß ſie ſich auf den Hauptton beziehet, und b) wenn nach dieſer Entfernung die Melodie des Gefährten durch einen kleinen Zuſatz ſofort in den Hauptton zurück geführet wird. Wäre dieſes nicht geſchehen: ſo hätte der Gefährte folgendergeſtalt eingerichtet werden müſſen:

e—c | d—g—f | e—cc—de | f—— | f—e | f—

Tab. V. Fig. 5. Der Gefährte, der auf der Terz der Dominante anhebet, folget dem Führer ſo lange von Note zu Note in einer ähnlichen Melodie nach, als derſelbe im Hauptton bleibt. So bald dieſer aber ſich nach der Dominante hinwendet: ſo verkürzet der Gefährte ſeine Fortſchreitung, und verwandelt, vermöge des andern Grundſatzes, die Terz b—d in die Secunde f—g, um nicht in einen fremden Ton, nemlich in g moll zu gerathen, ſondern den Geſang in den Hauptton wieder zurück zu führen.

Tab. XV. Fig. 6. Es fänget hier der Gefährte, ſo wie im vorigen Exempel, den Wiederſchlag mit der Terz der Dominante an, ungeachtet der Führer nach der Dominante hin modulirt hatte. Die Melodie aber darinnen hat an drey Oertern in Anſehung der Fortſchreitung eine Veränderung erlitten. Die Quinte c—g wird in die Quarte g—c verwandelt; Die Secunde b—c in die Terz e—g; und die Quarte d—a in die Quinte a—d. Die Urſache iſt, weil man den Satz dadurch deſto bequemer in den Hauptton zurücke führen kann. Da indeſſen der ganze erſte Tact des Führers im Haupttone bleibt: ſo könnte, ungeachtet des Sprunges zwiſchen der Hauptonsnote

tonsnote und der Dominante, der Gefährte auch auf folgende Art angehoben werden:

h — a — g — d — fis — g

Es wäre aber alsdenn nöthig, allhier die Fortſchreitung zu unterbrechen, und den übrigen Theil des Geſanges mit g anzufangen, und folgendergeſtalt zu ſetzen:

g — de — f — e — de — h

Tab. XV. Fig. 7. In dieſem Exempel muß der Gefährte ſchlechterdings die Terz des Haupttons, der Folge wegen, mit der Secunde der Dominante beantworten.

Wolte man es auf folgende Art thun:

h | a — h — c — d — ga — h | e — fis — g — fis.

So ſiehet man, daß die Modulation allhier ins d dur, und folglich eine dem Haupttone des Satzes uneigne Tonart geriethe; und ferner iſt bekannt, daß, wenn der Führer in einem auf die Tonart der Quinte ſich beziehenden Tone ſchlieſſet, der Gefährte ſich in den Hauptton zurück ziehen muß. Da nun der Führer mit der Terz der Dominante ſchlieſſet; ſo muß der Gefährte allerdings mit der Terz des Haupttons nemlich mit e ſchlieſſen. Wolte man doch aber mit der Terz der Dominante den Gefährten anheben: ſo würde derſelbe folgendergeſtalt ausfallen:

h | a — a — h — c — fg — a | d — e — f — e

Der Anfang der Melodie würde aber dabey verliehren.

Tab. XV. Fig. 8. Hier geht der Führer in den Hauptton, und kann demnach die Terz, womit derſelbe anhebt, nicht mit der Terz der Dominante füglich angehoben werden, ſondern mit der Secunde derſelben. Der Geſang lenket ſich im Führer ſtuffenweiſe nach der Quinte hin, und ſteiget die gantze Leiter

Leiter derſelben ſtuffenweiſe herunter. Dieſes kann nicht anders als auf der Leiter des Haupttons nachgemachet werden. Da das vorhergehende allezeit von der Folge beſtimmet werden muß: ſo konnte der Anfang des Führers mit keinem andern Intervall als mit der Secunde über die Dominante geſchehen. In der Mitte des zweyten Tactes aber wird der Geſang zwiſchen g — a unterbrochen, und im Gefährten mit der Terz c — e beantwortet, damit derſelbe nach der Dominante bequem fortgeführet werden könne.

Tab. XV. Fig. 9. In dieſem Exempel iſt die anfangende Terz mit der Secunde der Dominante beantwortet worden, wiewohl eigentlich, nach den Tab. XV. Fig. 10. befindlichen Grundnoten, der Gefährte durch Verdoppelung der erſten Note folgendergeſtalt eingerichtet werden ſolte:

f — fg — f — ed | gg — g fis — g.

Tab. XV. Fig. 11. Hier iſt die Terz des Haupttons mit dem Unterhalbenton deſſelben beantwortet; Die Urſache iſt, weil der Führer mit der Quinte ſchließt, und vermittelſt dieſes Intervalls der Hauptton gleich wieder erreicht wird.

Tab. XV. Fig. 12. Hier wird die Terz des Haupttons mit der Secunde der Dominante beantwortet, wiewohl es ebenfals wie im vorigen Exempel mit eis hätte geſchehen können.

Tab. XV. Fig. 13. Der Gefährte fängt den Wiederſchlag auf der Terz der Dominante an, und moduliret ſo lange darinnen, als der Führer in der Haupttonart bleibt. Da ſich dieſer hernach nach der Quinte hinwendet: ſo unterbricht der Gefährte zwiſchen der erſten und zweyten Note im andern Tacte die Progreſſion, verwandelt die Quarte in eine Terz und gehet dadurch in d moll zurück.

Tab. XV. Fig. 14. Der Führer ſchließt in der Mitte des zweyten Tacts mit der Note e als der Secunde des Haupttons und zwar mit einer unvollkommnen Cadenz. Der Gefährte, der auf der Terz der Dominante anfängt, ahmet in der verſetzten Tonart die Melodie von Note zu Note nach, und ſchließt zu n Anfange des ſiebenten Tacts mit der Note h und folglich mit der Secunde der Dominante; Machet aber vermittelſt der Verſetzung den Gang aus dem vorletzten Tacte nach, um vermittelſt dieſer Modulation die dritte Stimme kurz darauf deſto bequemer eintreten zu laſſen.

V. Abſchnitt.

Fugenſätze, die mit der Quarte des Haupttons anheben.

Dieſe Quarte wird allezeit regelmäßig mit der Quarte der Dominante, und folglich mit der Hauptonsnote beantwortet, wie aus den Exempeln Tab. XVI. Fig. 1. 2. und 3. wo der Gefährte von Note zu Note in die Tonart der Dominante überſezet iſt, erhellet.

VI. Abſchnitt.

Fugenſätze, die mit der Sexte des Haupttons anheben.

Dieſe Sexte wird allezeit regelmäßig mit der Sexte der Dominante, und folglich mit der Terz des Hauptons beantwortet, es mag die Modulation im Haupttone bleiben, oder ſich nach der Dominante hinwenden, wie aus den Exempeln Tab. XVI. Fig. 4. 5. 6. 7. 8. und 9. zu erſehen iſt. Exempel vom Gegentheile, wo die Sexte mit der Secunde des Hauptons beantwortet werden kann, wird man im Regiſter unter dem Titel: Sexte finden.

VII. Ab-

VII. Abſchnitt.

Fugenſätze, die mit der Secunde des Haupttons anheben.

Dieſe Secunde wird, nach Beſchaffenheit der Umſtände, entweder mit der Dominante ſelber, oder der Secunde drüber beantwortet.

Tab. XVII. Fig. 1. Hier, wo der Führer im Haupttone bleibt, wird der Geführte auf der Secunde der Dominante angefangen, und von Note zu Note der Melodie und der Tonart gemäß überſetzt.

Tab. XVII. Fig. 2. Es hats mit dieſem Exempel eben die Bewandtniß als mit dem vorigen. Wolte man hier den Geführten zum Führer, und den Führer zum Geführten machen: ſo würde der Satz mit der Sexte des Haupttons anheben, und dieſe Sexte mit der Secunde des Haupttons beantwortet werden, wiewohl es ebenfals mit der Terz, vorigen Lehren gemäß, angeht.

Tab. XVII. Fig. 3. Der Anfang des Geführten kann hier auf zweyerley Art, vermittelſt der Dominante oder vermittelſt der Secunde darüber gemachet werden. In beyden Fällen aber muß die Fortſchreitung im zweyten Tact verändert werden, damit der Geſang, der ſich im Führer nach der Dominante hinwendet, nach dem Haupttон zurück geführet werden könne. Der Anfang mit der Secunde iſt übrigens dem andern mit der Dominante vorzuziehen, weil die Melodie weniger dabey verlieret, und da ſelbige bis zum zweyten Tact des Führers im Haupttone bleibet, dieſelbe regelmäßig hiedurch in die Quinte überſetzt wird.

Tab. XVII. Fig. 4. Bey dieſem Exempel, wo ebenfals der Geführte in der Secunde über die Dominante anfänget, iſt die Veränderung der Terz f—d in die Secunde b—a zu merken, wozu die vorhergehende Veränderung der Quarte in eine Quinte Gelegenheit giebt.

Tab. XVII. Fig. 5. Hier fänget der Gefährte in der Secunde der Dominante an, und bleibet ſo lange in dieſer Tonart, als der Führer im Haupttone iſt. Da derſelbe hernach in die Dominante geht, ſo lenket ſich der Gefährte vermittelſt der veränderten Fortſchreitung, da er aus der mit der Pauſe unterbrochnen Octave d—d die Septime a—g machet, nach dem Haupttone zurücke.

Tab. XVII. Fig. 6. Hier kann der Gefährte auf zweyerley Art eintreten, auf der Dominante oder der Secunde derſelben. Die erſte aber iſt deßwegen beſſer, weil die Melodie darinnen weniger verändert wird.

Tab. XVII. Fig. 7. Hier hebt der Gefährte auf der Dominante an, und kann es auch nicht auf der Secunde derſelben geſchehen, wenn der Geſang nicht ohne Noth verändert werden ſoll.

Tab. XVII. Fig. 8. In dieſem Exempel, wo der Gefährte mit der Secunde anfänget, moduliret derſelbe ſo lange in der Tonart der Dominante, als die Tonart des Haupttons im Führer ſtatt findet. Da dieſe hernach in die Tonart der Dominante verändert wird: ſo geht der Gefährte nach vorher veränderter Fortſchreitung, da er aus dem Sextenſprung e—g die Septime h—c machet, in den Hauptton zurück.

VIII. Abſchnitt.

Fugenſätze, die mit der Septime des Haupttons anheben.

Dieſe Septime wird, nach Beſchaffenheit der Umſtände, die von der Modulation und der Fortſchreitung abhängen, entweder mit der Sexte oder Septime der Dominante, das iſt, mit der Terz oder Quarte des Hauptons beantwortet. Exempel werden die Sache deutlicher machen.

Tab. XVIII. Fig. 1. Der Gefährte, der hier dem Führer auf der vermittelſt eines Verſetzungszeichens erhöhten Quarte des Haupttons nachfolget, ahmet

ahmet den Geſang von Note zu Note nach. Die Art, womit der Geſang von der Septime nach dem Haupttone aufwärts geht, läßt kein ander Intervall als die Septime der Dominante im Gefährten zu.

Tab. XVIII. Fig. 2. Hier hebt der Nachſatz auf der Terz des Haupttons an. Die zweyte und dritte Note des Führers g—c, die im Gefährten auf umgekehrte Art mit c—g beantwortet werden, erfodern dieſe Terz e im Gefährten voraus.

Tab. XVIII. Fig. 3. Mit dieſem Exempel hat es eben die Bewandniß als mit dem vorigen.

Tab. XVIII. Fig. 4. So lange der Führer im Haupttone bleibet, hält ſich der Gefährte, der auf dem Unterhalbenton der Dominante anfänget, in der Tonart der Dominante auf. So bald aber der Führer in die Dominante geht, kehrt der Gefährte, vermittelſt der veränderten Progreßion, da er aus der Secunde b—a die Terz f—d machet, in den Haupttou zurück.

Tab. XVIII. Fig. 5. In dieſem Exempel bleibt der Führer ganz im Haupttou; dieſem zu Folge bleibt der Gefährte ohne alle unterbrochne Fortſchreitung in der Tonart der Dominante.

Tab. XVIII. Fig. 6. Wie die Exempel bey Fig. 2. und 3. auf dieſer Tabelle, wo die Anfangsnote des Gefährten von dem folgenden Sprunge zum voraus beſtimmet wird.

Tab. XVIII. Fig. 7. Hätte man hier wollen den Gefährten folgender maſſen machen:

— gis — gis a — b — cis | d

So wäre die Melodie ſehr unkennbar geworden.

gis — a b — c — cis | d

Hätte gar nichts getaugt.

gis — a b — c — dis | e

Hätte die Melodie in eine fremde Tonart geführet.

Es bleibt alſo nichts anders übrig, als daß man den Gefährten auf der Terz des Haupttons anfängt, und ſtuffenweiſe bis zum b herauf geht, um den Sprung der Septime hernach zu machen.

IX. Abſchnitt.

Fugenſätze nach den alten Tonarten.

Wir könnten dieſes Abſatzes überhoben ſeyn, woferne nicht in der Kirche, ſowohl bey den Proteſtanten als Catholiſchen, annoch gewiſſe Lieder und Geſänge vorhanden wären, die aus dieſen alten Tonarten geſetzet ſind, und die folglich darnach ausgeübet werden müſſen; ingleichen, wenn ſich nicht in den Ausarbeitungen unſrer Vorfahren, die nach dieſen Tonarten ſchrieben, faſt auf allen Seiten Exempel fänden, wo die Einrichtung des Gefährten nicht nach itziger Art eingerichtet zu ſeyn, und folglich unſern Lehren zu wiederſprechen ſcheinet. Da dieſe alte Tonarten aber vielleicht nicht jedermann bekannt ſeyn mögten: ſo wollen wir ſelbige zuförderſt erklären, bevor wir zeigen, wie der Gefährte darinnen eingerichtet werden müſſe.

Die Lage derjenigen beyden halben Töne, die auſſer den fünf ganzen Tönen in der Octave einer Tonart vorhanden ſeyn müſſen, woferne ein Geſang bequem fortgeführet, und die Fortſchreitung der Intervallen in ſelbigem nicht unnatürlich werden ſoll, war bey den Alten noch nicht in die beyden groſſen und kleinen Tonarten, deren man ſich heutiges Tages bedienet, eingeſchränket. Sie erkannten ſo viele Tonarten, als unterſchiedne Lagen dieſer beyden halben Töne ſie bey der natürlichen Fortſchreitung der Intervallen in der Octave eines Tones entdeckten, der des vollkommnen harmoniſchen Dreyklanges natürlicher Weiſe, das iſt, ohne Hülfe der Verſetzungszeichen fähig war. Da die ſechs erſten Hauptintervallen in der Muſik, c, d, e, f, g, und a dieſes

dieſes vollkommnen harmoniſchen Dreyklanges fähig ſind, und in der natürlichen Fortſchreitung der Intervallen die beyden halben Töne auf ſechſerley Art binnen dem Umfange ihrer Octave zu ſtehen kommen: ſo erkannten ſie daher ſechs Tonarten, als

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

1) Die in c, c. d. e. f. g. a. b. c.

wo die beyden halben Töne zwiſchen der dritten und vierten, und der ſiebenten und achten Saite liegen.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

2) Die in d, d. e. f. g. a. b. c. d.

wo die beyden halben Töne zwiſchen der zweyten und dritten, und ſechſten und ſiebenten Saite liegen.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

3) Die in e, e. f. g. a. b. c. d. e.

wo die beyden halben Töne zwiſchen der erſten und zweyten, und der fünften und ſechſten Saite liegen.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

4) Die in f, f. g. a. b. c. d. e. f.

wo die beyden halben Töne zwiſchen der vierten und fünften, und ſiebenten und achten Saite liegen.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

5) Die in g, g. a. b. c. d. e. f. g.

wo die beyden halben Töne zwiſchen der dritten und vierten, und zwiſchen der ſechſten und ſiebenten Saite liegen.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

6) Die in a, a. b. c. d. e. f. g. a.

wo die beyden halben Töne zwiſchen der zweyten und dritten, und fünften und ſechſten Saite liegen.

Wiewohl in der Octave h die zwey halben Töne noch an andern Stellen erſcheinen: ſo wurde doch dieſelbe, als ein wegen der unvollkommnen Quinte des vollkommnen harmoniſchen Dreyklanges unfähiger Ton übergangen.

§. 2.

Jede Octave von dieſen Tonarten kann nun auf zweyerley Weiſe getheilet werden, harmoniſch und arithmetiſch. Vermittelſt der harmoniſchen Theilung der Octave kommt die Dominante allezeit in der Mitte zu ſtehen, und machet daſelbſt gegen die unterſte Note eine Quinte und gegen die oberſte eine Quarte aus. Vermittelſt der arithmetiſchen Theilung aber kommt die Dominante an den beyden äuſſerſten Enden zu ſtehen, und die Haupttonsnote in der Mitte, und machet dieſe lezere daſelbſt gegen die unterſte Note eine Quarte und gegen die oberſte eine Quinte. Aus dieſer doppelten Theilung der Octave entſtehen denn zwey verſchiedne Leitern von Octaven, und alſo zwey der Gattung nach verſchiedne Tonarten, wovon diejenige, die durch die harmoniſche Theilung entſteht, oder deutlicher zu reden, diejenige, wo der Geſang mehr in der Höhe als der Tiefe ſchwebet, und nicht bis zu der unter der Haupttonsnote befindlichen Quarte herab ſteiget, eine ſelbſtändige oder Haupttonart, modus authenticus, primarius, principalis, dux, dominus &c. genennet wird. Diejenige Tonart hingegen, die durch die arithmetiſche Theilung entſteht, oder deutlicher zu reden, diejenige, wo der Geſang mehr in der Tiefe als der Höhe ſchwebet, und die unter der Haupttonsnote befindliche Quarte erreichet, eine entlehnte, hergeleitete, abſtammende oder Nebentonart, modus plagius oder plagalis; ſecundarius, minus principalis, comes oder ſeruus, remiſſus, inuerſus &c. genennet wird. So iſt z. E. Tab. XIX. bey Fig. 5. der Führer in der authentiſchen, der Gefährte hingegen in der plagaliſchen Tonart. So iſt hingegen bey Fig. 9. dieſer

dieſer Tabelle der Führer aus der plagaliſchen, der Gefährte hingegen aus der authentiſchen Tonart. (*)

§. 3.

Daher entſtehen nun ſechs Haupt- und ſechs Nebentonarten, und da man nach vielem Streiten darüber endlich eins geworden, in der Ordnung derſelben von der authentiſchen Tonart in d anzufangen, beyderley Gattungen aber nach gewiſſen griechiſchen Landſchaften, wo dieſe oder jene vorzüglich ausgeübet ſeyn ſoll, einen Benahmen erhalten: So folgen dieſe Haupt- und Nebentonarten mit dieſen ihren Benennung in nachſtehender Ordnung aufeinander:

(a) Die ſechs Haupttonarten.

1) Die Doriſche, modus Dorius, in der Octave
D. e. f. g. A. h. c. D.

2) Die Phrygiſche, modus Phrygius, in der Octave
E. f. g. a. H. c. d. E.

3) Die Lydiſche, modus Lydius, in der Octave
F. g. a. h. C. d. e. F.

4) Die Mixolydiſche, modus Mixolydius, in der Octave
G. a. h. c. D. e. f. G.

5) Die Aeoliſche, modus Aeolius, in der Octave
A. h. c. d. E. f. g. A.

6) Die Joniſche, modus Jonicus, in der Octave
C. d. e. f. G. a. h. C.

(*) Omnis cantus, ſupra finalem ſedem diapaſon abſoluens, referendus *ad auctentum* eſt. Cantus octauam ſic habens diſpoſitam, vt quartam infra finem, quintam ſupra finem habeat, adſcribendus eſt *plagalibus tonis*. Quæ tamen potius de cantu plano quam figurato intelligenda ſunt. *Kircher. Muſurg* Tom. I. pag. 229.

ß) Die ſechs Nebentonarten.

1) Die Unterdoriſche, modus ſub- oder hypodorius in der aus doriſchen Haupttonart entlehnten Octave

A. h. c. D. e. f. g. A.

2) Die Unterphrygiſche, modus Hypophrygius, in der aus der phrygiſchen Haupttonart entlehnten Octave:

H. c. d. E. f. g. a. H.

3) Die Unterlydiſche, modus Hypolydius, in der aus der lydiſchen Haupttonart entlehnten Octave:

C. d. e. F. g. a. h. C.

4) Die Untermyrolydiſche, modus Hypomixolydius, in der aus der myxolydiſchen Haupttonart entlehnten Octave:

D. e. f. G. a. h. c. D.

5) Die Unteraeoliſche, modus Hypoaeolius, in der aus der aeoliſchen Haupttonart entlehnten Octave:

E. f. g. A. h. c. d. E.

6) Die Unterionieſche, modus Hypoionicus, in der aus der joniſchen Haupttonart entlehnten Octave:

G. a. h. C. d. e. f. G.

Um die Ordnung und die Benennung dieſer Tonarten deſto leichter zu behalten, hat man folgenden Vers:

Dor. Phryg. cum Lydio, Mix. Aeol. Ionicusque.

Den vorher erklärten Tönen fügen einige noch folgende zwey unächte (ſpurios, nothos oder illegitimos, hinzu, den überaeoliſchen, hyperæolium, und den überphrygiſchen, hyperphrygium.

Der überaeoliſche beſteht aus der Octave:

h. c. d. e. f. g. a. h.

Der überphrygiſche, als ein Nebenton des vorigen beſteht aus der Octave: f. g. a. h. c. d. e. f.

Weil

Weil aber das f in dem erſten Tone eine unvollkommne Quinte gegen die Hauptſaite macht, und folglich keine herrſchende darinnen vorhanden iſt; in dem andern Tone aber dieſe unvollkommne Quinte durch die Umkehrung zu einer übermäßigen Quarte wird: ſo ſind dieſe beyde Tonarten beſtändig verworfen worden.

Es haben zwar einige in den Gedancken geſtanden, als könnte ihnen auf folgende Art geholfen werden: Man ſolte nemlich in der äoliſchen ein fis an ſtatt das f nehmen; oder mit Beybehaltung des f, die Hauptſaite h in ein b verwandeln, folgendergeſtalt: h. c. d. e. fis. g. a. h, oder b. c. d. e. f. g. a. b. Man ſiehet aber leicht, daß dadurch keine neue Tonarten zum Vorſchein kommen, ſondern im erſten Fall, wo ſich die halben Töne in der erſten und fünften Stuffe finden, eine verſetzte phrygiſche und im andern Fall, wo ſich die halben Töne in der vierten und ſiebenten Stuffe finden, eine verſetzte lydiſche Tonart entſtehet. Die Nebentonarten von beyden müſſen folglich ebenfals eine verſetzte unterphrygiſche, und verſetzte unterlydiſche ſeyn.

§. 4.

Es iſt aber nicht nöthig, bey dieſen alten Tonarten auf den Unterſcheid derſelben in die authentiſchen und plagaliſchen Acht zu haben. Der Geſang iſt öfters dergeſtalt beſchaffen, daß man nicht entſcheiden kann, ob er zur Haupt- oder zur Nebengattung gehört, indem er in alle beyde gleich viel ausſchweiffet. Daher kömmt der Nahme einer vermiſchten Tonart, modus mixtus. Es beziehen ſich ferner alle beyde Gattungen als modi correlatiui oder verwandte Tonarten, auf einen und eben denſelben Hauptton, und haben ſie eben diejenigen halben Töne, eben diejenigen Wiederſchläge, Ausweichungen und Schlußclauſeln.

§. 5.

Jede Tonart, sowohl die authentische als plagalische, kann vermittelst der Versetzungszeichen in eilf andern Tönen nachgeahmet werden. Daher kömmt der Unterscheid zwischen den eigentlichen oder natürlichen, und den uneigentlichen, versezten oder erdichteten Tonarten, inter modos naturales oder proprios, und inter modos improprios, transpositos oder fictos. So wie es nun zwölf eigentliche Tonarten giebt, sechs autentische und sechs plagalische: so giebt es folglich hundert zwey und dreyßig versezte Tonarten, sechs und sechzig authentische und eben so viel plagalische. Werden zu diesen hundert zwey und dreyßig versezten Tonarten die eigentlichen mitgezählet: so hat man überhaupt hundert und vier und vierzig alte Tonarten gegen die vier und zwanzig Tonarten itziger Zeit. Es ist bey dieser Gelegenheit zu merken, daß, wenn eine versezte Tonart wiederum in ihre natürliche Tonart zurücke versezt wird, solches eine reductio modi heißet. Solche Zurückversetzung aber geschicht deswegen, daß man sehe, ob der Ton nach den Gesetzen seiner Tonart ausgeübet sey.

§. 6

Da einige Tonarten, z. E. die mixolydische und unterionische, die aeolische und unterdorische einerley zu seyn scheinen, indem sie die beyden halben Töne auf eben denselben Stuffen haben: so hat man, um die Tonart genau zu bestimmen, und eine von der andern zu unterscheiden, auf die Modulation, den Anfang, die Schlußclauseln und besonders auf die Hauptschlußnote zu sehen, nach dem Sprichworte: In fine videtur cuius toni.

§. 7.

Wenn ein Gesang die Schranken der Octave überschreitet: so wird die Tonart eine übermäßige Tonart modus excedens, genennet. Erreicht er

er aber die Octave nicht, wenn er nemlich nicht über die Serte und nicht unter die Terz geht: so heißt die Tonart eine **unvollständige** oder **unvollkommne Tonart** modus neutralis, imperfectus, incompletus. Hat der Gesang einen ungewöhnlichen Schluß, und endigt nicht auf der rechten Endungsklangsaite: so heist die Tonart eine **abweichende** oder **anomalische Tonart**, modus peregrinus, irregularis, anomalicus.

§. 8.

Die **vier ersten authentischen** unter den itzt erklärten Tonarten, nemlich die dorische, phrygische, lydische und mixolydische, erwehlte der mayländische Bischof **Ambrosius** ums Jahr Christi 370. um darnach den sogenannten Choralgesang zu verfertigen. Daher kömmt es, daß selbiger annoch öfters der **ambrosianische Gesang**, cantus Ambrosianus, überhaupt genennet wird, wiewohl man heutiges Tages das Te Deum laudamus insgemein darunter besonders versteht. Es ließ aber Pabst **Gregorius** der **Große**, der ein großer Liebhaber und Kenner der Musik war, denselben ungefähr gegen das Jahr Christi 600. nicht allein verbessern, sondern noch mit den vier ersten plagalischen Tonarten, der unterdorischen, der unterphrygischen, der unterlydischen und untermixolydischen vermehren. Dieserwegen wird der Choralgesang in der römischen Kirche noch öfters der **gregorianische Gesang**, cantus Gregorianus, sonst aber cantus firmus, ecclesiasticus, Romanus, planus, choralis, monodicus, &c. genennet.

§. 9.

Diese vier ersten authentischen und plagalischen Tonarten solten nun folglich die Richtschnur der sogenannten **acht Kirchentöne** seyn. Es sind aber durch den Mißbrauch der Zeit Veränderungen mit einigen Tonarten vorgegangen, wie aus folgender Vorstellung zu sehen seyn wird:

Der

Der erste Ton geht aus dem D und ist völlig dorischer Tonart.

Der andre Ton ist ebenfals dorischer Tonart, wird aber insgemein ins G mit der kleinen Terz versezt.

Der dritte Ton soll aus dem E und folglich phrygischer Tonart seyn. Es wird aber dafür die aeolische Tonart ausgeübet, und folglich das A mit der kleinen Terz gebraucht.

Der vierte Ton ist die eigentliche phrygische Tonart in E.

Der fünfte Ton solte die Lydische Tonart in F seyn. Es wird dieselbe aber insgemein in den Ton C übersezt, und darinnen wie die jonische völlig gehandhabet.

Der sechste Ton ist die eigentliche lydische Tonart in F, wiewohl sich das b schon vor langer Zeit darinn eingeschlichen hat, und folglich dieser Ton wie unser heutiges F dur behandelt wird.

Der siebente Ton soll in der mixolydischen Tonart G seyn. Es wird dieselbe aber in den Ton D mit der großen Terz versezt, und damit wie mit unserm heutigen D dur verfahren.

Der achte Ton ist die eigentliche mixolydische Tonart in G, wiewohl er hin und wieder gänzlich wie die jonische Tonart C und folglich wie unser heutiges G dur behandelt wird.

Nach diesen acht Kirchentönen sind die Orgelstücke des Eberlin, Muffat, Dandrieu, Boivin, le Begue, und vieler andern, deren Nahmen mir nicht gleich beyfallen, eingerichtet.

Wir wollen izo einige Fugensätze nach diesen alten Tonarten, und zwar nach der Ordnung, nach einer jeden besonders untersuchen. In dem Artikel von der Ausweichung und den Schlußsätzen wird dasjenige, was in Ansehung dieser Tonarten hievon zu wissen nöthig ist, vorgetragen werden.

Fugen-

(1) Fugenſätze in der Tonart D.

Doriſche und unterdoriſche Tonart.

Es iſt dieſe Tonart in Anſehung der Serte ſowohl von der aeoliſchen als unſerm heutigen D moll unterſchieden, indem dieſelbe in dieſen beyden lezten Tönen klein, in der doriſchen aber groß iſt. Wiewohl nun bey vielen Kirchencomponiſten heutiger Zeit dieſer Unterſcheid aufgehoben zu ſeyn ſcheinet, indem ſie aus dem ordentlichen D moll ſezen, das b in die Vorzeichnung bringen, und doch primi toni dabey ſchreiben: ſo muß dennoch derjenige, der regelmäßig verfahren, und wider die Geſetze der alten Tonarten nicht ſündigen will, zum wenigſten in dem Hauptſatze zu einer Fuge und deſſelben Antwort dieſen Unterſcheid ausdrücklich beobachten. Ein anders iſt, wenn in der Mitte des Stückes ein b, um deſto bequemer zu moduliren; ein gis wegen der Modulation in a, ein cis als der Unterhalbeton der Haupttonsnote u. ſ. w. gebrauchet wird.

Tab. XIX. Fig. 1. Alle Intervallen ſind im Führer hieſelbſt in der natürlichen Tonleiter enthalten, und werden ſie im Gefährten, nach geſchehener gehörigen Veränderung der Haupttonsnote d in die Dominante a, mit völlig ähnlicher Melodie nachgemachet.

Tab. XIX. Fig. 2. Der Gefährte tritt allhier noch ehe der Führer ſchließt, als welches erſt zum Anfang des dritten Tacts auf der Haupttonsnote a geſchicht, ein, und beantwortet nach geſchehenem gehörigen Anfange alles von Note zu Note.

Tab. XIX. Fig. 3. Weil der Gefährte mit dem Haupttone d anheben muß, und kein e dazu gebraucht werden kann: ſo kommts daher, daß die Terz a—f in die Secunde d—e verwandelt wird. Noch iſt hier die Veränderung der anfangenden Note in Anſehung der Geltung zu merken.

Tab. XIX. Fig. 4. Iſt von Note zu Note in die Tonart der Quinte überſezt.

Tab. XIX. Fig. 5. 6. 7. 8. und 9. ſind lauter Kirchengeſänge. Bey Fig. 9. iſt zu merken, daß der Führer daſelbſt in c ſchlieſſet, welches c hier eine Haupttonsnote und nicht die Terz von der Dominante a machet. Es wird dieſelbe deswegen mit der Quarte des Haupttons, und nicht mit der Terz deſſelben beantwortet. Hätte es ſollen mit der Terz f geſchehen: So hätte im Gefährten das e—f mit a—b, um kein unharmoniſches Verhältniß zu machen, beantwortet werden müſſen. Da aber das Intervall b nicht in die Fugenſätze der doriſchen Tonart gehört; ſo fällt dieſe Einrichtung weg. Hätte man den Gefährten folgendergeſtalt ſetzen wollen:

—d—a—a | h—c—a—g— | f

So wäre wiederum zwiſchen dem h und f im zweyten Tact ein mi gegen fa geworden, nicht zu gedenken, wie viel der Geſang dabey verlohren hätte. Es bleibt alſo keine andere Art den Gefährten einzurichten übrig, als die, ſo wie er bey Fig. 9. ausgedrückt ſteht.

Phrygiſche und unterphrygiſche Tonart.

(2) Fugenſätze in der Tonart E.

Es pfleget dieſe Tonart von vielen mit der plagaliſchen aeoliſchen vermiſchet zu werden, nicht zu gedenken, wie ſelbige von vielen wie das heutige E moll ausgeübet wird. Beydes iſt falſch, doch beſonders die letzte Vermiſchung am meiſten, indem das fis und dis hier gar nicht zu Hauſe iſt, und in dem Lauffe der Modulation in der Mitte eines Stückes nur ſelten erſcheinen ſoll. Zwiſchen der plagaliſchen aeoliſchen und der phrygiſchen iſt hernach noch dieſer Unterſcheid, daß, wenn ſie auch auf eine Art anfangen, der Anfang des Wiederſchlages in der phrygiſchen Tonart allezeit mit e und h ordentlicher Weiſe geſchehen muß, da dieſes in der aeoliſchen mit e und a geſchieht.

Tab. XIX. Fig. 10. Der Gefährte, der in der Quinte h anhebt, folgt dem Führer von Note zu Note nach und ſchließt mit derſelben, ſo wie der Führer mit dem Haupttone endigt.

Tab.

Tab. XIX. Fig. 11. 12. und 13. Es iſt hiebey in Anſehung des Gefährten nichts zu erinnern, indem keine Veränderung mit der Fortſchreitung dabey vorgegangen. Man wird aus dieſen Fugenſätzen aber die Art und Eigenſchaft der phrygiſchen Tonart kennen lernen. Das leztere Exempel ſteht in Arſi und Theſi.

Tab. XIX. Fig. 14. Da ſonſt in den andern Tonarten die Haupttonsnote und die Quinte bey einem Sprunge ordentlicher weiſe einander antworten müſſen: So iſt die phrygiſche Tonart dieſer Regel nicht unterworfen, wie man aus dieſem Exempel ſiehet, wo der Sprung h—e mit e—a anſtatt e—h beantwortet wird, genung, daß der Anfang des Wiederſchlages mit h und e geſchicht.

Tab. XX. Fig. 1. 2. und 3. Sind Kirchenlieder. Bey dem bey Fig. 2. iſt zu erinnern, wie daſſelbe von einigen, und darunter beſonders vom Herrn Legationsrath von Mattheſon zur aeoliſchen Tonart gerechnet wird. Der erſte Gefährte iſt bieſelbſt nach der phrygiſchen, der zweyte nach der aeoliſchen Tonart eingerichtet.

Tab. XX. Fig. 4. und 5. Sind freye von Note zu Note im Gefährten nachgeahmte Exempel.

(3) **Fugenſätze in der Tonart F.**

Lydiſche und unterlydiſche Tonart.

Tab. XX. Fig. 6. Sollte der Gefährte bieſelbſt nach unſerm heutigen F Dur eingerichtet werden: ſo müßte er folgendergeſtalt geſetzet werden:

c | a—b—g—c | f.

Man wird hieraus den Unterſcheid zwiſchen iezt benannter Tonart und der lydiſchen beurtheilen können.

Tab. XX. Fig. 7. Nach unſerm F Dur müſte der Gefährte folgendergeſtalt dem Führer antworten:

c—a f | d c—b a b—c b—a f |

Mixolydiſche u. untermixolydiſche Tonart.

(4) Fugenſätze in der Tonart G.

Tab. XX. Fig. 8. Nach unſerm heutigen G Dur müßte der Gefährte folgendergeſtalt eingerichtet werden:

g g—fis g—h g fis—e a g | fis.

So wie hierinnen die Melodie ſich nach der Dominante hinwendet: ſo geht ſie in der mixolydiſchen Tonart nach der Quarte c zu.

Tab. XX. Fig. 9. Hier müßte der Gefährte nach unſerm G Dur folgendergeſtalt geſetzt werden:

gh a—g fis e d—g e—a g— | fis.

Tab. XX. Fig. 10. Das Thema ſchließt auf der Dominante D. Da nun dieſem zu Folge der Gefährte auf der Haupttonsnote g ſchließen muß: ſo geſchichts daher, daß der Quartenſprung d—g verändert wird.

Aeoliſche u unter aeoliſche Tonart.

(5) Fugenſätze in der Tonart A.

Tab. XX. Fig. 11. Nach unſerm heutigen A moll müſte der Gefährte folgendergeſtalt eingerichtet werden:

—a—a | a g—fis g—a fis | g | fis ꝛc

Hierauf würde ein kleiner Zuſatz mit einer ſolchen Gegenharmonie gemacht, wodurch der Hauptton wieder zum Vorſchein käme, und wobey die dritte Stimme bequem eingeführet werden könnte.

Tab. XX. Fig. 12. 13. und 14. Hier würden die Gefährten nach dem A moll folgendergeſtalt ausfallen:

Fig. 12. — e fis — g—fis | e.
Fig. 13. a a a a — a g — fis a ꝛc.
Fig. 14. — e — fis — gis | a.

Tab. XX. Fig. 15. Die anfangende Note wird in Anſehung ihrer Geltung beym Gefährten um die Hälfte verkleinert, und das Thema, das auf dem e im dritten Tact der anhebenden Stimme ſchlieſſet, nicht ganz in der

der Folgeſtimme der Melodie gemäß vollführet, ſondern deswegen beym Schluſſe etwas verändert, daß die dritte Stimme unvermerkt eintreten könne, welches ſo wenig ein Fehler iſt, daß es vielmehr in allen ähnlichen Fällen ſtatt findet.

(6) Fugenſätze in der Tonart C.

Ioniſche und Unterionieriſche Tonart.

Tab. XXI. Fig. 1. Der Gefährte bleibet hier ſo wohl als der Führer in der Modulation des Tones C und iſt es auch nicht möglich, ihn anders zu ſetzen, wenn man den Schlußpunct auf die Anfangsnote g im zweyten Tacte ſetzen will. Verlängert man aber den Satz und ſetzet den Schluß auf die Note e, als die mediante, zum Anfange des dritten Tacts: ſo würde der Gefährte nach der alten ioniſchen Tonart ausfallen, wie folget:

—g—c—a h | c— — —c | h

nach unſerer heutigen Art aber beſſer auf folgende Weiſe:

—g—c—h c | d— — —c | h

Bey dieſer leztern Einrichtung iſt der halbe Ton e—f mit h—c und folglich regelmäßiger als dort mit dem ganzen Ton a—h beantwortet worden. Dadurch geſchieht es zwar, daß der Dominante g die Note d als die Secunde des Haupttons entgegen geſetzet wird. Es iſt aber ſchon oben geſagt worden, wie dieſes in der Mitte eines Fugenſatzes allezeit der Aehnlichkeit der Melodie wegen geſchehen kann.

Tab. XXI. Fig. 2. Hier hebt der Fugenſatz mit dem eigentlichen Gefährten an, und der Führer zielt darauf den Gefährten ab. In ſolcher Art von Sätzen iſt es allezeit einerley, mit welchem von beyden man die Fuge anhebet.

Aufgaben nach den alten Tonarten.

Tab. XXI. Fig. 3. Der Augenſchein giebt es, daß das hier befindliche Exempel völlig nach dem g dur eingerichtet iſt, und deswegen nicht aus der mixolydiſchen Tonart g ſeyn kann, weil die Intervallen des Gefährten mit Hülfe der Verſetzungszeichen den Intervallen des Gefährten ähnlich gemacht ſind. Es ſoll gleichwohl dieſes Exempel eine alte Tonart vorſtellen, und da es keine eigentliche oder natürliche Tonart iſt: ſo muß es folglich eine uneigentliche oder verſezte Tonart ſeyn. Es muß die Tonart alſo reduciret oder zurücke verſetzet werden. Hier fragt es ſich nun, aus was für einer verſetzten Tonart? (cuiusnam modi ficti?) Da das erſte Kreuz in der Vorzeichnung der Töne bekannter maſſen auf das f fällt, und dieſes in g dur geſchicht; keine andere harte Tonart aber in der Ordnung d Kreuze als die in c vor der in g vorhergehet, als in welcher das in dieſer leztern vorhandene fis durch das h vorgeſtellet wird: ſo ſiehet man, daß, wenn das beſagte Exempel in C und alſo eine Quinte zurück verſetzet wird, ſo wie Tab. XXI. Fig. 4. geſchehen, alle Intervallen alsdenn natürlich werden, und das Exempel folglich aus der verſezten ioniſchen Tonart, Jonici ficti, iſt. Sollte daſſelbe aus der eigentlichen mixolydiſchen Tonart g ſeyn, Mixolydii regularis: ſo müßte der Gefährte, wie bey Fig. 5. dieſer Tabelle eingerichtet werden.

Tab. XXI. Fig. 6. Man ſieht es ſchon aus der Vorzeichnung, worinn ein b befindlich iſt, daß dieſes Exempel nicht aus der lydiſchen Tonart f ſeyn kann, ſondern aus unſerm ordentlichen f dur iſt. Soll es alſo eine alte Tonart ſeyn: ſo muß es reduciret werden. Da nun das erſte b in der Vorzeichnung der Töne bekanntermaſſen auf das b fällt, und dieſes in F dur iſt; keine andere harte Tonart aber in der Ordnung der Been, als die in e vor der in f vorhergehet, als in welcher das hierinn befindliche b durch ein f vorgeſtellet wird: ſo ſiehet man, daß, wenn beſagtes Exempel in C und alſo eine Quarte

zurück

zurück verſetzt wird, ſo wie Fig. 7. auf dieſer Tafel geſchehen iſt, alle Intervallen alsdenn natürlich werden, und das Exempel folglich aus der verſetzten ioniſchen Tonart, Ionici transpoſiti, und pro modo Lydio unregelmäßig iſt. Sollte daſſelbe aus der eigentlichen lydiſchen Tonart ſeyn: ſo müßte das b aus der Vorzeichnung bey Fig. 6. weggenommen, und der Gefährte zum Führer, der Führer aber zum Gefährten gemachet werden. Wenn der Führer alsdenn folgendergeſtalt gienge:

—f e c | d e f.

So könnte der Gefährte, anſtatt

—c b g | a b c

auch folgendergeſtalt geſetzet werden:

—c a f | a— b—c.

Wird das Exempel auf die bey Fig. 8. dieſer Tabelle befindliche Art geſetzet: ſo entſtehet daraus eine verſetzte mixolydiſche Tonart, wie man aus der Reduction deſſelben bey Fig. 9. dieſer Tabelle ſehen kann.

Tab. XXI. Fig. 10. Es fragt ſich aus was für einer alten Tonart dieſes Exempel geſetzt iſt. Aus der doriſchen iſt es nicht, wie man aus dem im Gefährten befindlichen b gleich ſieht. Da die Tonleiter d aber hier gleichwohl vorhanden iſt, und das b darinnen die ſechſte Saite und folglich mit der Quinte a einen halben Ton machet: ſo muß man bey der Reduction eine ſolche Tonleiter erwehlen, wo ſich zwiſchen der fünften und ſechſten Saite des Haupttons ein ſolcher halber Ton findet. Dieſer halbe Ton findet ſich in der aeoliſchen Tonart a zwiſchen e und f. Folglich iſt dieſes Exempel eine verſetzte aeoliſche Tonart, Aeolii ſicti wie bey Fig. 11. zu erſehen. Sollte es in der eigentlichen doriſchen Tonart ſeyn: ſo müßte der Gefährte, wie bey Fig. 12. dieſer Tabelle eingerichtet werden.

Tab. XXI. Fig 13. Dieſes Exempel iſt ebenfals für die doriſche Tonart wegen des im Gefährten vorkommenden b unregelmäßig. Man reduci-

ret

ret dasselbe, wie das vorhergehende bey Fig. 10. und da findet man, daß es zur aeolischen Tonart gehört, so wie es bey Fig. 14. ausgesetzt ist. Sollte es in der dorischen Tonart seyn: so müßte der Gefährte, wie bey Fig. 15. dieser Tabelle eingerichtet werden.

Tab. XXI. Fig. 16. Dieses Exempel ist nach unserm heutigen g dur völlig recht, aber nach der mixolydischen Tonart in g ist es falsch, und müßte der Gefährte darinnen wie bey Fig. 18. dieser Tabelle zu stehen kommen. Bey der Reduction, da dasselbe eine Quinte zurück versetzt wird, wie bey Fig. 17. findet es sich, daß dieses Exempel aus der ionischen Tonart und folglich aus dieser in g bey Fig. 16. versetzt, das ist: Ionici ficti ist.

Tab. XXI. Fig. 19. Nach unserm heutigen A moll ist so wohl der Gefährte als Führer hieselbst richtig; nicht aber nach der aeolischen. Wollte man den Gefährten, wie bey Fig. 20 einrichten; so ist derselbe deswegen falsch, weil die Schlußnote a mit der Quinte e beantwortet werden muß. Der Gefährte bey Fig. 21. taugt auch nicht, α) weil daselbst ohne Noth ein mi gegen fa gemacht wird. β) weil der Führer bey Fig. 19. mit einer vollkommenen Schlußclausel endiget. Man muß also sehen, in was für eine Tonart dieser Satz eigentlich zu Hause gehöret, und das ist die dorische Tonart, wie man aus der Vorstellung bey Fig. 22. dieser Tabelle sehen wird. Bey Fig. 19. findet also eine versetzte dorische Tonart statt, und muß nach dieser in der weitern Ausübung dieses Satzes verfahren werden. „Man siehet aber hieraus, „wie der Herr Prior Spiesi gar wohl sagt, wie sich nicht ein jedes Thema, „nach den Gesetzen der Alten, auf jede alte musikalische Tonart schickt. „Man muß dasselbe der Octave, für die man setzet, gemäß und bequem machen."

Tab. XXI. Fig. 23. In diesem Exempel, wo laut der Vorzeichnung alle Intervallen natürlich sind, ausser f und c, die durch ein Kreuz erhöhet sind, und wo folglich die Tonleiter folgendergestalt fortgeht:

h, cis.

h. cis. d. e. fis. g. a. h.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

ſiehet man, daß die beyden halben Töne zwiſchen dem zweyten und dritten, und fünften und ſechſten Grade liegen. Da dieſe halben Töne in keiner andern natürlichen Scala als in der aeoliſchen auf dieſe Art liegen, wie man aus der Reduction dieſes Exempels bey Fig. 24. ſehen kann: ſo ſtellet daſſelbe bey Fig. 23. folglich nichts anders, als eine verſetzte aeoliſche Tonart vor. Stehet daſſelbe aber, wie bey Fig. 25. wo die mit drey Kreutzen verſehene Tonleiter:

h. cis. d. e. fis. gis. a. h.

folgende natürliche Tonleiter ausmachet:

d. e. f. g. a. h. c. d.

So gehört es alsdenn zur doriſchen Tonart, wie man bey Fig. 26. finden wird.

So viel von Fugenſätzen nach den alten Tonarten.

X. Abſchnitt.

Chromatiſche Fugenſätze.

§. 1.

Es giebt dreyerley Arten der Fortſchreitung der Intervallen zur Führung eines Geſanges, die **diatoniſche**, **chromatiſche** und **enharmoniſche**.

Diatoniſch heißt diejenige Fortſchreitung, [illegible] dem ordentlichen Auf- und Abſteigen der fünf ganzen und zwey halben Töne in einer Octave gemäß geſchicht, es mag dieſe Octave nun aus den ſieben ſogenannten natürlichen Tönen beſtehen, oder es mögen dieſe ſieben Töne

vermittelſt der Verſetzungszeichen, d. i. der Kreutze oder Been, auf eine ähnliche Art in einer andern Tonleiter hervorgebracht ſeyn

Wenn dieſe diatoniſche Fortſchreitung durch halbe aus einem fremden Ton entlehnte und in die Tonleiter des Haupttons nicht gehörige Töne unterbrochen wird: ſo heißt ſolches eine chromatiſche Fortſchreitung.

So wohl der diatoniſchen als chromatiſchen Fortſchreitung iſt die enharmoniſche, d. i. eine ſolche Fortſchreitung entgegen geſetzt, in welcher ein und ebendaſſelbe Intervall unter zweyerley Zeichen vorgeſtellet, und dadurch der Sitz ſeiner Harmonie geändert und in einen andern Ton hin verlegt wird. Hievon wird im Artikel von der Tonwechſelung mehrers geſagt werden.

§. 2.

Wenn nun ein ſolcher Fugenſatz, wo der Geſang aus einer diatoniſchen Fortſchreitung der Intervallen zuſammen geſetzt iſt, ein diatoniſcher Fugenſatz heißt: ſo nennen wir denjenigen Fugenſatz einen chromatiſchen, worinnen dieſe diatoniſche Fortſchreitung durch halbe Töne unterbrochen iſt. Alle bisherige Exempel von Fugenſätzen ſind diatoniſch geweſen. Wir wollen jetzt einige chromatiſche hinzufügen.

§. 3.

Die chromatiſche Fortſchreitung findet nicht allein in der weichen Tonart ſtatt, wie ein gewiſſer berühmter Lehrer der Muſik behaupten will, (wiewohl es wahr iſt, daß ſie am meiſten darinnen gebraucht wird;) ſondern auch in der harten Tonart. Da in diatoniſchen Fugenſätzen nur allezeit entweder

der in der Tonart des Haupttons oder der Dominante moduliret wird: ſo kommen in chromatiſchen Fugenſätzen verſchiedene Tonarten nach einander zum Vorſchein, und deswegen pfleget man insgemein einen chromatiſchen Satz zu erwehlen, wenn man von ſeiner Wiſſenſchaft in der Harmonie eine Probe ablegen will.

§. 4.

Um den Gefährten zu einem chromatiſchen Satze zu finden, muß man dieſen zuförderſt durch Wegwerfung der Verſetzungszeichen in einen diatoniſchen verwandeln. Hernach ſuchet man nach vorgegebner Anleitung den Gefährten in einer ähnlichen diatoniſchen Fortſchreitung dazu, und wenn dieſes geſchehen: ſo ſezt man im Führer die Verſetzungszeichen wieder zu, und ahmet dieſe Verſetzungszeichen in der Leiter des Gefährten auf eine ähnliche Art nach. Zum Exempel geben wir folgenden chromatiſchen Satz in A moll.

a | e—cis—d—dis | e

Hier finden ſich zwey halbe Töne, die der Tonleiter A moll ungleich ſind, das cis gegen c, und das dis gegen d. Wirft man dieſe beyde halben Töne weg: ſo bleibt folgender Grundgeſang in diatoniſcher Fortſchreitung übrig:

a | e—d— | e

Dieſer würde nun entweder nach unſrer heutigen Art mit

e | fis—gis | a

oder nach der alten aeoliſchen Art natürlicher mit

e | f—g— | a

beantwortet. Nun ſetze man die beyden Sätze folgendergeſtalt gegen einander über:

a | e—d | e
e | f—g | a

Da nun der erſte chromatiſche halbe Ton auf die Stuffe e und der andere auf die Stuffe d im Führer fällt: ſo ahmet man dieſe beyden halben Töne im Gefährten auf denjenigen Stuffen, die hierinn das e und d vorſtellen, auf eine ähnliche Art nach. Dieſe Stuffen ſind das f und g im Gefährten, und da kommen alsdenn die beyden Sätze folgendergeſtalt gegeneinander zuſtehen:

Führer a | e—eis—d—dis | e
Gefährte e | f—fis—g—gis | a

Auf dieſe Weiſe hat man es mit allen chromatiſchen Sätzen anzufangen, in was für einem Tone es ſey, und ob die Intervallen darinnen auf- oder abwärts gehen. Sonſt merke man noch bey Gelegenheit dieſes Exempels, daß, wenn die zweyte Note e im Führer, die gegen die Anfangsnote a eine Terz machet, eine Octave heruntergeſetzt würde, und folglich als eine Sexte gegen das a unterwärts zu ſtehen käme: alsdenn bey ähnlicher Herunterſetzung der zweyten Note f im Gefährten es ſich finden würde, daß eine Sexte als $\frac{a}{c}$ in eine Septime, nemlich in $\frac{c}{f}$ verwandelt ſeyn würde, ſo wie Tab. XXIII. Fig. 7. in einem Exempel vom Herrn Capellmeiſter Händel die Septime $\frac{c}{f}$ zur Sexte $\frac{a}{c}$ gemacht iſt.

Tab. XXII. Fig. 1. In dieſem Exempel iſt erſtlich die in die Quarte d — g veränderte Terz a — c zu merken, wozu die zweyte Note d im Gefährten, als womit die Dominante a zuvor regelmäßig beantwortet wird, Anlaß giebt. Denn hätte man anſtatt dieſes d ein e nehmen wollen: ſo wären alle Fortſchreitungen des Gefährten den Fortſchreitungen des Führers völlig ähnlich geworden. Es hätte die Strenge der Regeln aber dabey gelitten. Nun ſcheinet es zwar, als wenn anſtatt der dritten Note g im Gefährten auch hätte können ein f genommen, und derſelbe folgendergeſtalt eingerichtet werden:

a | d

a | d — f — e d — es | d

So würde nemlich der Dominante a, womit der Führer ſchlieſſet, die Hauptconsonete d den Regeln gemäß geantwortet haben, anſtatt daß dieſe Dominante a mit der Secunde e allhier beantwortet wird. Allein ſo wäre der Geſang des Gefährten nach der Quarte, nemlich ins g moll hingerathen. Der Führer ſchlieſſet zwar mit der Dominante a, allein mit einem unvollkommnen aus der phrygiſchen Tonart entlehnten Schluß, der hieſelbſt auf den Hauptton d nicht aber auf die Tonleiter von a moll ſein Abſehen hat. Da nun der Gefährte in die Tonart a verſetzt werden ſollte: ſo konnte dieſer Schluß auf keiner andern Note als der Note e nachgemachet werden, als welche ihr Abſehen auf a moll hat, wenn dieſes in der Gegenharmonie gleich nicht offenbar da ſtehet. Die Eigenſchaft der Tonart a moll aber ſtecket darinnen, und iſt ſogleich zu entdecken, wenn man ſich auf der Schlußpunctsnote e im Gefährten, zum Anfange des vierten Tacts, nur die Harmonie e — gis — h — als welche daſelbſt natürlicher Weiſe ſtatt finden muß, einbildet. Man hat dieſe Ausnahme von der Regel: daß die Hauptnote und Dominante allezeit auf der lezten Note einander antworten müſſen, in allen ähnlichen Fällen zu beobachten. Will man dieſen Fugenſatz in das diatoniſche Geſchlecht verſetzen: ſo ſieht derſelbe folgendergeſtalt aus:

Führer d | a — e — — b | a
Gefährte a | d — g — — f | e

und gehört derſelbe eigentlich in die aeoliſche Tonart a zu Hauſe, wie man aus folgender Vorſtellung ſehen kann:

Führer a | • — g — — f | e
Gefährte e | a — d — — c | h

Wie nun durch den Zuſatz der chromatiſchen Töne dort der Satz folgendergeſtalt zu ſtehen kömmt:

Führer d | a — c — h a — b | a
Gefährte a | d — g — fis e — f | e

ſo ſieht er in der aeoliſchen Tonart auf nachſtehende Art aus:

Führer a | e — g — fis e — f | e
Gefährte e | a — d — eis h — c | h

Tab. XXII. Fig. 2. Hier iſt das Chroma zwiſchen dem fis und f im Führer, und mit eis und c im Gefährten der doriſchen Tonart gemäß beantwortet worden, wie man, wenn man die chromatiſchen Töne wegthut, und das Thema ins diatoniſche Geſchlecht verſetzet, folgendermaſſen ſehen kann:

Führer a — d — a f — g a | f — e — f e — f g | e
Gefährte d — a — d c — d e | c — h — c h — c d | h

Wie der Satz nun im Führer mit der Secunde des Haupttons zum Anfange des dritten Tacts ſchlieſſet: ſo ſchließt der Gefährte mit der Secunde der Dominante zum Anfange des vierten Tacts.

Tab. XXII. Fig. 3. Da der Satz hier mit der Haupttonsnote anhebet, und nach ſeinen chromatiſchen Ausweichungen wieder in den Hauptton zurück kehret und darinnen ſchlieſſet: ſo brauchte der Gefährte, ſo wie hier geſchehen, nur von Note zu Note in die Dominante verſetzet zu werden.

Tab. XXII. Fig. 4. Es iſt mit dieſem Exempel beſchaffen, wie mit dem vorigen; nur daß die Secundenfortſchreitung womit der Führer anhebet, beym Gefährten, der mit der Haupttonsnote und nicht mit fis anheben durfte, in eine Terzenfortſchreitung zuvor verwandelt werden mußte. Im diatoniſchen Geſchlecht hat der Satz folgende Grundnoten:

Füh. h — c c — d — — — | c — — — h — — — | dis e — h a — g
Gefäh. e — g h — a — — — | g — — — fis — — — | ais g — fis e — d

Tab.

Tab. XXII. Fig. 5. Auch dieſes Exempel iſt von Note zu Note in die Tonart der Quinte verſetzet worden, nur daß die Note g im zweyten Tacte, mit der Note c an ſtatt d beantwortet worden. Die Grundnoten des chromatiſchen Satzes ſind im diatoniſchen Geſchlecht folgende:

Führer c—es|g—as|b — g|f—|es—|d— c ꝛc.
Gefährte g—b|c—es|fis—d| c | b |a—g ꝛc.

Tab. XXII. Fig. 6. Die Grundtöne zu dieſem Exempel im diatoniſchen Geſchlecht ſind folgende:

Führer g fis b | a —— | g
Gefährte—d cis f | e —— | d

Das Chroma brauchte alſo nur, ſo wie geſchehen, von Note zu Note nach Anweiſung des Führers, im Gefährten zugefüget zu werden.

Tab. XXIII. Fig. 1. Mit der Melodie ſind hieſelbſt im Nachſatze verſchiedene nöthige Veränderungen vorgenommen worden, damit der Umfang der Tonart nicht möchte überſchritten werden. Die Secunde c—d im zweyten Tacte iſt mit dem Einklange g—g verwechſelt worden. Wäre nemlich die Fortſchreitung hieſelbſt nicht verkürzet worden: ſo wäre die Modulation des Gefährten ins D dur, und folglich in einen der Tonart c fremden Ton hinein gerathen, wie man aus folgender Vorſtellung ſehen kan:

c | g—a—h | c—cis | d—e—d cis | d

Hierdurch wäre zwar die völlige Aehnlichkeit der Melodie erhalten, aber ein wichtiger Fehler wider die Modulation, welcher nur in der Mitte einer Fuge zufälliger Weiſe geduldet werden kann, begangen worden. Dieſe mit der Melodie vorgenommene Veränderung ziehet noch kurz vor dem Schluße eine andere nach ſich, allwo nemlich aus der Secunde g—f der Einklang e—e gemachet wird, um den Geſang nach der Dominante deſto bequemer und richtiger hinzulenken.

Tab.

Tab. XXIII. Fig. 2. Dieſes Exempel gründet ſich im diatoniſchen Geſchlecht in der aeoliſchen Tonart auf folgende Hauptnoten:

Führer e — d — e | h
Gefährte a — g — f | e

Da die Stuffen d—e im Führer mit halben Tönen vermehret werden: ſo geſchieht dieſes im Gefährten auf eine ähnliche Art auf denjenigen Stuffen, die darinnen d—e vorſtellen. Dieſe Stuffen ſind nun g—f.

Tab. XXIII. Fig. 3. Iſt wieder, wie das Exempel bey Fig. 1. auf dieſer Tabelle, ein chromatiſcher Fugenſatz in einer harten Tonart. Da daſſelbe nach einigen Ausweichungen in den Hauptton zurücke kehret: ſo brauchte es nur, nach geſchehnem gehörigen Anfange, von Note zu Note in die Tonart der Dominante verſetzet zu werden.

Tab. XXIII. Fig. 4. Hier iſt zum Schluße des Gefährten der Sprung vom e ins a zu merken, da nach der Regel bey Sprüngen die Dominante und Haupttonsnote eigentlich einander antworten müſſen. Hätte dieſe Regel hier ſollen in Obacht genommen werden: ſo hätte der Gefährte auf folgende Art erſcheinen müſſen:

a — h — e eis — dd | a

Dadurch wäre die Melodie am Ende ohne Urſache verſtellet worden; und da die Modulation auch mit dem e richtig bleibt, ſo braucht es dieſer Veränderung nicht. Wäre der Gefährte auf folgende Art eingerichtet worden:

a — a — bh — e — d | a

So wäre ebenfals die Melodie ohne Urſache verändert worden, und der Gefährte hätte ſich eher aufs g als a moll bezogen. Es bleibt alſo dieſer Sprung hieſelbſt tadelfrey.

Tab. XXIII. Fig. 5. Was in Anſehung der Veränderung der Melodie in den beyden erſten Tacten geſagt werden kann, das muß uns ſchon aus den-

denjenigen Abſchnitten, wo nichts als diatoniſche Fortſchreitungen im Führer vorhanden waren, bekannt ſeyn. Da ſich der Geſang kurz vor dem Schluße vermittelſt zwey chromatiſcher Intervallen nach der Dominante hinlenket: ſo wird an eben dieſem Orte im Gefährten dieſerwegen die Fortſchreitung verkürzt, damit ſelbiger ſich vermittelſt zwey ähnlicher chromatiſcher Intervallen nach dem Hauptton zurück begeben könne.

Tab. XXIII. Fig. 6. Iſt ein Exempel einer engen Nachahmung. Das Chroma cis — c — h — b wird im Gefährten nicht völlig nachgemachet, ſondern abgebrochen, damit die darauf folgende Dominante a von der Hauptnote d deſto bequemer möge beantwortet werden. Es entſtehet zwar dadurch ein unharmoniſches Verhältniß zwiſchen dem h aus dem fünften Tacte des Führers und dem f aus dem ſechſten Tacte des Gefährten. Da die Tonarten aber auf dieſe Weiſe deſto bequemer wieder vereinbaret werden: ſo iſt hierauf nicht zu ſehen.

Tab. XXIII. Fig. 7, Der Sprung von der Dominante in die Unterſeptime wird im Gefährten durch den Sprung der Haupttonsnote in die Unterſexte nachgemachet. Hätte der Gefährte den Sprung der Septime wollen nachmachen: ſo hätte dieſes mit a—b geſchehen müſſen, und dadurch wäre der Geſang ins d moll hinein gerathen, da er gleichwohl im e moll ſeyn muſte. Man leſe zurück was am Ende des §. 4. in dieſem Abſchnitte hievon geſagt worden.

Tab. XXIV. Fig. 1. Das daſelbſt im Führer befindliche Chroma zwiſchen fis und f im zweyten Tacte verſchwindet im Gefährten durch die Veränderung der Fortſchreitung, da nemlich aus der Septime g—f die Octave e—e gemacht wird, damit die Melodie des Gefährten nach der Dominante fortgehen könne.

Tab. XXIV. Fig. 2. Iſt wieder, wie voriges Exempel, aus einer harten Tonart, und nichts beſonders dabey zu merken, indem es von Note zu

Note in die Tonart der Dominante verſezt iſt, und auf der Terz derſelben ſchließt, ſo wie der Führer auf der Terz der Hauptnote ſchließt.

Tab. XXIV. Fig. 3. Die Terz g — b womit der Führer anhebt, wird der Folge wegen aus ſchon oben erklärten Urſachen in die Secunde d — es beym Geführten verwandelt, und beym Schluſſe die Terz e — g in die Quarte a — d, damit die Modulation der Dominante erhalten werden könne, verändert. Da nemlich der Geſang des Führers, ehe er ſeine chromatiſchen Ausweichungen macht, zum Schluſſe des erſten und Anfange des zweyten Tacts in der Modulation der Dominante iſt: ſo mußte der Geführte dieſen Geſang zuförderſt in der Haupttonart nachmachen. Dieſes konnte nicht ohne Veränderung der Fortſchreitung zwiſchen den beyden erſten Noten geſchehen. Das übrige darauf durfte nur nach Proportion bis auf die lezgedachte Veränderung am Schluſſe transponiret werden.

Tab. XXIV. Fig. 4. In den Grundnoten des diatoniſchen Geſchlechts ſieht dieſer Satz folgendergeſtalt aus:

Führer	g	—	a	b	—	c	— d
Geführte	d	—	d	es	—	f	— g

und iſt eine verſezte aeoliſche Tonart, Aeolius ſictus. Da der Geführte in der kleinern Hälfte der Octave iſt: ſo mußte ſein Geſang, durch Veränderung der Secunde g — a in den Einklang d — d, abgekürzet werden, um die gehörige Anzahl der Intervallen heraus zu bringen. Das Chroma war hernach leichte hinzu zu fügen.

Tab. XXIV. Fig. 5. Es hat es, wiewohl umgekehrt, mit dieſem Exempel eben die Bewandniß als mit dem vorigen. Der Führer fängt in der kleinern Hälfte der Octave an; der Geführte folgt in der gröſſern nach. Der Geſang dieſes leztern mußte alſo durch Veränderung der Secunde a — b in die Terz d — f erweitert werden, wenn die Dominante a hernach erreicht werden ſollte.

Tab.

Tab. XXIV. Fig. 6. So wie im erſten Exempel bey dieſer Figur der Führer chromatiſch iſt, der Gefährte hingegen den Geſang diatoniſch nachmachet: ſo hebt in dem andern Exempel der Führer mit einer diatoniſchen Fortſchreitung an, die der Gefährte hingegen in eine chromatiſche verwandelt, ungeachtet er auch, wie in dem leztern hieſelbſt befindlichen Exempel eingerichtet werden konnte.

Tab. XXIV. Fig. 7. In dem erſten Gefährten zu dieſem Exempel, iſt derſelbe in Anſehung der Tonart, in dem andern in Anſehung der Melodie beſſer nachgeahmet worden. Beydes läßt ſich hören. Doch iſt die lezte Art beſſer.

Tab. XXV. Fig. 1. Im diatoniſchen Geſchlecht würde dieſer Fugenſatz folgendergeſtalt ausſehen:

Füh. b—fis—fis | e b—g—g—g | fis cis—a—a—fis | b ꝛc.
Gefäh. fis— | b—b | b fis—d—d—d | cis gis—e—e—cis | fis ꝛc.

Wenn man ſich anſtatt der zweyten Note im Gefährten b ein cis einbildet: ſo wird man finden, daß alles von Note zu Note in einer ähnlichen Fortſchreitung und Melodie vom Anfange bis zum Ende nachgemachet worden. Das cis konnte aus bekannten Urſachen nicht ſtatt finden, weil die Haupttonsnote und Dominante bey Sprüngen einander ordentlicher Weiſe antworten müſſen.

Tab. XXV. Fig. 2. Damit das Chroma zwiſchen b und h erreichet werden konnte: ſo mußte zuvor die Secunde a — b in die Terz d — f, im Gefährten verändert werden. Das übrige wird hernach nach Proportion transponiret.

Tab. XXV. Fig. 3. Iſt wie voriges Exempel in Anſehung der Veränderung im Anfange, wobey nur noch zu merken, daß die beyden Noten

d — f vermittelſt der zukommenden durchgehenden Note e zum Anfang des Gefährten, um die Melodie flieſſender zu machen, unter ſich verbunden werden. Das übrige iſt von Note zu Note der Tonart des Gefährten gemäß überſetzet worden. Der Schluß fällt eigentlich auf die Haupttonsnote d zum Anfange des achten Tacts. Es wird aber ein Zuſatz gemacht, bis zur Septime c, den der Gefährte hernach ebenfals nachmachet, und deswegen bis zur Quarte g, zur Beantwortung dieſer Septime hinauf lauft.

Tab. XXV. Fig. 4. Hätte man hier nicht die Secunde g — fis im erſten Tacte in die Terz d — h verändern, ſondern mit Beybehaltung dieſer Fortſchreitung alsdenn den Gefährten auf folgende Art ſetzen wollen:

— h — a fis — d cis — fis cis | h ais — g fis — cis his — a fis |
cis fis — d h — cis — | h

So hätte doch am Ende die Melodie durch Veränderung der Secunde d — cis im zweyten Tacte in die Terz a — fis, wie man ſelbiges allhier durch Buchſtaben ausgedrücket hat, müſſen unterbrochen werden. Beyde Arten der Gefährten ſind den Ausweichungen des Führers gemäß.

Tab. XXV. Fig. 5. Hier iſt alles ſowohl in Anſehung der Tonart als der Melodie völlig im Gefährten nachgemachet, nur daß, der Bewegung wegen, die anhebende Note um die Hälfte verkleinert worden.

Tab. XXV. Fig. 6. und 7. In der Wahl der beyden Gefährten zu dieſem Satze hält es der Herr Capellmeiſter Fux mit dem lezten bey Fig. 7. weil die Melodie darinnen nicht ſo ſehr, als in dem erſten bey Fig. 6. verändert, und das doppelte Chroma, das in dem Führer vorhanden iſt, ebenfals im Gefährten völlig ausgedruckt worden, da es bey Fig. 6. nur einfach geſchehen. In allen ſolchen Sätzen, ſie mögen diatoniſch oder chromatiſch ſeyn, wo der Hauptſatz mit der Art eines unvollkommnen Schlußſatzes auf der

Domi-

Dominante endiget, kann dieſe, wider die oben gegebene Regel, mit der Secunde des Haupttons, anſtatt des Haupttons ſelber, beantwortet werden, ſo wie wir ſchon Tab. XXII. Fig. 1. und anderswo davon Exempel gehabt haben.

Tab. XXV. Fig. 8. Iſt aus der phrygiſchen Tonart, allwo die Hauptnoten im diatoniſchen Geſchlecht, ſo wie in dem Choral bey Fig. 2. Tab. XX. folgendergeſtalt ausſehen:

Führer — e — d — — | e — h
Gefährte — h — g — — | f — e

Nach unſerm e moll hätte der Gefährte, weil ein unvollkommner Schluß an Ende des Führers iſt, auf folgende Art geſezt werden können:

h | ais — a — gis — g | fis.

XI. Abſchnitt.

Vermiſchte Fugenſätze.

Tab. XXVI. Fig. 1. Hier wird die Dominante a im zweyten Tacte des Führers mit der Secunde e im dritten Tacte des Gefährten beantwortet, wozu die völlige Verſezung des Fugenſatzes in die Tonart der Dominante Gelegenheit giebt. In dem Exempel bey Fig. 2. hingegen wird eben dieſe Dominante a mit der Hauptnote d beantwortet, weil die Modulation im Gefährten anders eingerichtet iſt. Beyde Exempel ſind in der engen und dabey canoniſchen Nachahmung. Noch iſt bey dem leztern Exempel die in einen Einklang vermittelſt der Verdoppelung veränderte Secunde der beyden anhebenden Noten zu merken.

Tab. XXVI. Fig. 3. Hier sind die Fugensätze völlig nach der ionischen Tonart eingerichtet. Nach dem heutigen c dur hätte man ebenfals den Gefährten folgendergestalt setzen können:

c — — e fis | g a — fis g — a — a | h — g

Will man die Secunde d mit der Secunde a der Dominante am Schlusse hieselbst beantworten, anstatt es mit der Dominante g zu thun: so gründet sich dieses auf die Freiheiten, die man bey einer unvollkommnen Cadenz hat. Am besten [illegible]ire es bey diesem Satze, so wie er bey Fig. 3. steht, wenn man den Gefährten zum Führer und den Führer zum Gefährten machte. Der C[illegible] ist alsdenn den Regeln des Führers gemässer, weil die Tonart gewisser angezeigt wird, indem man in Wahrheit, wenn man denselben mit der Dominante g anhebet, nicht ehe wissen kann, als wenn die andre Stimme eintritt, in was für einem Haupttone die Fuge eigentlich seyn soll. Noch ist bey diesem Fugensatze zu bemerken, daß er wider die Regel auf einem falschen Tacttheile einem weiblichen Reime zugefallen schliesset.

Tab. XXVI. Fig. 4. Hier sind wieder weibliche Endungen der Sätze auf falschen Tacttheilen.

Tab. XXVI. Fig. 5. Weil die Dominante g im zweyten Tacte auf die Haupttonsnote c herunter springet: so könnte der Gefährte auch wie bey Fig. 6. mit verkürzter Fortschreitung angehoben werden. Da der Führer aber stuffenweise vorher nach der Dominante hinauf steiget: so konnte eben dieses, weil es in der Mitte des Satzes ist, und um die Melodie ähnlicher zu machen, zumahl da die Tonart nicht dabey leydet, von Note zu Note, so wie bey Fig. 5. geschehen ist, ebenfals nachgemachet, und dadurch die Dominante mit der Secunde des Haupttons beantwortet werden. Es scheint auch, als wenn die beyden Schlußnoten h — g mit e — c regelmäßiger könnten beantwortet

tet werden. Da aber bey der Antwort fis — d die Harmonie von d — fis — a — c verſtanden wird, und die Modulation nicht ſo beſchaffen iſt, daß man ins D dur gerathen kann: ſo werden ſolche Freiheiten, dem Geſchmacke und dem Geſange zu gefallen, in ähnlichen Fällen erlaubet.

Tab. XXVI. Fig. 7. Sowohl der erſte als der andere Gefährte ſchlieſſet recht, der erſte deswegen, weil die Hauptnote der Dominante nach der Regel antwortet; der andere deswegen, weil bey ſolchen unvollkommnen Schlüſſen, wie hier die Secunde von der Hauptnote der Dominante antworten kann, um die Melodie weniger zu verändern. Es iſt keine Regel ohne Ausnahme.

Tab. XXVI. Fig. 8. und 9. Hier iſt der Gefährte bey Fig. 8. völlig recht. Der Geſang des Führers bleibt unverrückt im Haupttone. Er brauchte alſo nur von Note zu Note in die Tonart der Dominante verſetzet zu werden. Da zwiſchen der anfangenden Note d und der Note a im zweyten Tacte kein Sprung vorhanden iſt: ſo durfte man ſich kein Gewiſſen machen, die ſtuffenweiſe Fortſchreitung des Führers im Gefährten mit vollkommnen ähnlichen Intervallen in der verſetzten Tonart nachzuahmen. Der Gefährte bey Fig. 9. iſt deswegen nicht ſo gut, weil die Melodie darinnen gänzlich verändert worden. In einem Satze, wo verſetzte identiſche Gänge vorkommen, wie hier mit dem a — g f — e und g — f e — d iſt die Melodie genauer als in allen übrigen Sätzen in Obacht zu nehmen, wenn ſelbige in den beyden Theilen des Fugenſatzes, dem Führer und Gefährten, ſich ähnlich ſeyn ſoll. (*) Weit anders verhält es ſich mit dem Satze bey

(*) Die Regel, daß die Haupttonsnote und Dominante auch in der Mitte einander antworten müſſen, iſt wohl nur deswegen gegeben, daß man die Tonart nicht überſchreiten und in keine fremde Töne ausſchweifen ſoll. So bald dieſes nicht zu beſorgen iſt, ſo gehen ſogleich die Ausnahmen von der Regel an.

ben Fig. 10. dieſer Tabelle, wo das d ins a hinauf ſpringet, da allerdings im Gefährten die Regel genau in Obacht genommen werden mußte. Wenn man in dieſem lezten Exempel den Gefährten zum Führer und den Führer zum Gefährten macht, welches ohne Nachtheil geſchehen kann: ſo findet es ſich da, daß der Terzenſprung d — h in den Quartenſprung a — e verwandelt wird.

Tab. XXVI. Fig. 11. Hier wird die Dominante g zuerſt nach der Regel mit der Haupttonsnote c, hernach aber mit der Secunde d der Melodie wegen beantwortet. Hätte man dieſe lahm machen wollen: ſo wäre der Gefährte folgendergeſtalt gerathen:

g — c — h c — c | g

Man merke alſo, daß die Secunde des Haupttons allezeit der Dominante antworten kann, wenn es auch in Sprüngen iſt, doch nur in der Mitte des Satzes, α) wenn dadurch keine fremde Modulation entſteht. β) wenn eine lahme Melodie dadurch verhütet wird, γ) wenn die Dominante, wie hier, im Führer, zweymahl nach einander vorkömmt.

Tab. XXVI. Fig. 12. In der kleinern Hälfte der Octave muß der Geſang nach dem zweyten Grundſatze allezeit verkürzet werden, wenn es die Umſtände nicht erlauben, daß der Geſang in ſeinem ganzen Umfange beybehalten werden kann. Hier finden ſich dieſe Umſtände. Die Secunde g — f wird alſo in den Einklang c — c verändert.

Tab. XXVI. Fig. 13. Die Terz d — f muß allhier entweder in die Quarte g — c verändert werden, wie es allhier geſchehen iſt, oder man muß die Quinte g — d in die Serte c — a folgendergeſtalt verwandeln:

— c — a — c | h — a — g

Tab. XXVI. Fig. 14. 15. und 16. Wer hier das g — h nicht mit c — e beantworten wollte, der müßte c — fis nehmen, und dadurch aus der

der Sexte eine Quinte machen, welches aber nicht ſo natürlich iſt, und unter die neuern Freiheiten gehört.

Tab. XXVI. Fig. 17. 18. und 19. Hier finden ſich Sätze, wovon ein jeder den Führer oder Gefährten abgeben kann, und wo man folglich die Veränderung der Terzen in Quarten, und umgekehrt, der Quarten in Terzen bemerken kann.

Tab. XXVII. Fig. 1. Der Gefährte iſt hieſelbſt nach Art der ſtrengen mixolydiſchen Tonart in g aus der Quarte entlehnet, und ſollte eigentlich nach heutiger Art ſo wie bey Fig. 2. dieſer Tabelle eingerichtet werden.

Tab. XXVII. Fig. 3. Der Gefährte iſt hieſelbſt ebenfals aus der Quarte, und zwar nach Art der freyen mixolydiſchen Tonart in g, entlehnet, indem er nach unſerm a dur, ſo wie er zulezt ſtehet, eingerichtet werden müßte.

Tab. XXVII. Fig. 4. Da der Gefährte in der engen Nachahmung eintritt: ſo kann er nicht anders als auf dieſe aus der aeoliſchen Tonart in a entlehnte Art ausfallen. Nach unſerm e moll hingegen und zwar, wenn der Gefährte den Führer den ganzen Satz endigen läßt, muß er wie bey Fig. 5. eintreten.

Tab. XXVII. Fig. 6. Die enge Nachahmung, womit der Gefährte eintritt, iſt Schuld, daß er erſtlich nicht mit den gehörigen Intervallen, wie er zulezt ausgedrückt ſteht, und zweytens nicht ganz zum Vorſchein kömmt, ſondern abgebrochen wird.

Tab. XXVII. Fig. 7. Da der Führer mit der Quarte ſchließt: ſo ſchließt der Gefährte mit dem Haupttone.

Tab. XXVII. Fig. 8. Die Septime e — d wird hieſelbſt zur Octave a — a und alſo der Geſang, der kleinern Hälfte der Octave gemäß, erweitert.

Tab. XXVII. Fig. 9. Iſt nichts anders als eine Umkehrung des vorigen Exempels, wo der Führer zum Gefährten und der Gefährte zum Führer, und folglich die Octave a — a zur Septime e — d wird.

Tab. XXVII. Fig 10. Ungeachtet der Führer auf der Dominante e im dritten Tacte ſchließt, ſo braucht doch der Gefährte nicht auf der Hauptonsnote a zu ſchlieſſen, ſondern kann an deren ſtatt die Secunde derſelben h nehmen, weil der Führer nicht mit einem vollkommnen Schluſſe endiget, und nicht ins e dur geht, ſondern im a dur bleibt.

Tab. XXVIII. Fig. 1. Beyde Gefährten ſind recht. Der zweyte iſt nach der Regel, weil die Dominante und die Hauptonsnote am Ende einander antworten. Der erſte iſt zwar wider dieſe Regel, aber doch deswegen recht, weil bey unvollkommnen Tonſchlüſſen an ſtatt der Hauptonsnote die Secunde zur Beantwortung der Dominante genommen werden kann, damit die Melodie weniger verändert werde.

Tab. XXVIII. Fig. 2. Der Sprung a — d würde hier ſehr ſchlecht nach der Regel mit d — a nachgemachet worden ſeyn. Dem d — a hätte entweder d — es oder das hier befindliche d—f vorhergehen müſſen, und wie würde die Melodie dabey gelitten haben?

Tab. XXVIII. Fig. 3. und 4. Beyde Gefährten ſind recht; der erſte, weil er unſerm heutigen g dur gemäß iſt; der andere, weil er ſich auf die mixolydiſche Tonart in g gründet. Der Herr Capellmeiſter Fux will in dem erſten Gefährten, der nach dem g dur eingerichtet iſt, anſtatt der dritten Note fis, weil dieſelbe mit der erſten Note g eine Septime machet, lieber ein e genommen wiſſen, und ſezet den Gefährten folgendergeſtalt:

— g — d e — d fis g — a h a g | fis.

Auf

Auf was für einem Grunde aber der Satz: daß die erste und dritte Note keine Septime gegen einander machen müssen, beruhe, zeigt er nicht an. Herr Händel hat sogar eine Fuge mit einem Septimensprunge zwischen der ersten und zweyten Note angehoben, wie man Tab. XXIII. Fig. 7. gesehen hat.

Tab. XXVIII. Fig. 5. Da der Führer mit einem unvollkommnen Tonschluß auf der Secunde schliesset: so thut ihm dieses der Gefährte auf der Secunde der Dominante nach. Der Zusatz ist aus dem Fugensatze selber genommen und vermittelst der Versetzung nachgemachet worden. Es geschicht selbiges deswegen, damit die Melodie auf einen zum Eintritt der dritten Stimme bequemen Ton gelenket werde. Der Gefährte zu diesem Satze bey Fig. 6. gründet sich auf die aeolische Tonart und ist auch gut.

Tab. XXVIII. Fig. 7. Der Fugensatz schließt ebenfals auf der Secunde des Haupttons. Der Gefährte scheint sich diesem zu Folge nach der Secunde des Haupttons zu lenken. Da aber die dritte Stimme unvermuthet eintritt, so wird der Schlußklang durch eine chromatische Fortschreitung, um den Gegensatz aus der ersten Stimme nachzuahmen, unterbrochen.

Tab. XXVIII. Fig. 8. Der Führer fängt auf der Terz des Haupttons an, und schließt mit der Sexte. Der Gefährte muß also auf der Terz der Dominante anfangen, und mit der Sexte der Dominante schliessen. Dieses ist im ersten Gefährten geschehen. Bey dem andern Gefährten, wovon die erste Hälfte aus der Quarte des Haupttons entlehnet ist, wird anstatt der Terz, mit der Secunde der Dominante nemlich b angehoben. Beydes läßt sich hören; doch ist die erste Art besser, so wohl in Ansehung der Melodie als in Ansehung der Tonart, worinn ein Gefährte in einer Quintenfuge eigentlich erscheinen muß. An statt des d im zweyten Tact der ersten Art könnte man, ohne sich ein Gewissen daraus zu machen, auch ein e nehmen.

Tab. XXVIII. Fig. 9. So wie der Führer auf der Sexte des Haupttons ſchlieſſet: ſo ſchließt der Gefährte auf der Sexte der Dominante, oder der Terz des Haupttons. Will man den Führer zum Gefährten, und den Gefährten zum Führer machen: ſo endigt dieſer alsdenn mit der Terz des Haupttons, welche Terz mit der Secunde der Dominante im Gefährten darauf beantwortet wird.

Tab. XXVIII. Fig. 10. Der Führer ſchließt mit der Terz der Dominante und der Gefährte mit der Terz des Haupttons. Man kann auch hier den Führer zum Gefährten, und den Gefährten zum Führer machen.

Tab. XXVIII. Fig. 11. Da der Führer mit dem Unterhalbenton des Haupttons ſchlieſſet: ſo endigt der Gefährte mit dem Unterhalbenton der Quinte, und beantwortet alſo Septime mit Septime. Es fragt ſich, wie derſelbe hätte eingerichtet werden müſſen, wenn er mit c, und folglich mit der Terz von der Tonleiter a geſchloſſen hätte? Vielleicht folgendergeſtalt:

a — b — cis | d — d — | e — e — | f

ſo wäre Terz mit Terz beantwortet worden. Da man aber die Schlußnote e als eine Hauptnote ſelber anſehen kann: ſo wäre er vielleicht folgendergeſtalt mit der Quarte beſſer beantwortet worden:

a — b — cis | d — e | f — fis | g

Der Unterhalbeton der Haupttonsnote kann ſonſt in der Mitte mit der Terz derſelben folgendergeſtalt beantwortet werden:

Führer a — cis — a | d
Gefährte d — f — d | a

Umgekehrt wird dieſe Terz des Haupttons mit dem Unterhalbenton deſſelben beantwortet:

Führer d — f — d | a
Gefährte a — cis — a | d

Tab.

Tab. XXVIII. Fig. 12. Da der Ton c, womit der Führer ſchließt, nicht nur als eine Terz von der Dominante a, ſondern auch als eine Hauptnote von der Tonart c zugleich angeſehen werden kann: ſo kann dieſelbe ſowohl von der Quarte g als der Terz f beantwortet werden, wie hieſelbſt geſchehen iſt.

Das vierte Hauptſtück.

Vom Wiederſchlage und dem Verfolg eines Fugenſatzes.

§. 1.

Es iſt zwar einerley, ob man einen Fugenſatz im Diskant, Alt, Tenor oder Baß anhebt, ſo wie es bey vielen Fugenſätzen, insbeſondere bey denen, die ſich auf die alte Tonarten gründen, gleichviel iſt, ob mit dem Führer oder Gefährten angefangen wird. Da es aber wenig Veränderung bringen würde, wenn der Fugenſatz in derjenigen Stimme oder demjenigen Intervall worinn er eben gehört worden, ſogleich ſollte wieder hervorgebracht werden: ſo hat man in Anſehung der Ordnung, in der dieſer Fugenſatz in den verſchiedenen Stimmen erſcheinen ſoll, einige Regeln zu merken, es beſtehe die Fuge aus ſo vielen Stimmen und Sätzen als ſie wolle, und es folge der Gefährte dem Führer in ähnlicher oder unähnlicher Bewegung, im ähnlichen oder widrigen Tacttheile, mit vergröſſerten oder verkleinerten Noten. Zum wenigſten iſt man in der erſten Durchführung des Satzes durch die verſchiedenen Stimmen in einer ordentlichen Fuge dieſen Regeln unterworfen, und kann man nicht eher als in der Mitte, im Laufſe der Fuge davon abgehen. Uebrigens iſt in Anſehung der Eintritte zu merken, daß in derjenigen geraden Tactart, die

mehr als einen guten oder böſen Tactheil hat, dieſe beyde guten ſowohl als die beyden böſen für eins gehalten werden, und daß man alſo dieſerwegen, wenn die Umſtände den Eintritt des Satzes veranlaſſen, keinem Zwange unterworfen iſt, indem, wenn der Fugenſatz z. E. auf dem erſten Viertheil im gemeinen Tact angehoben, derſelbe ebenfals auf dem dritten Viertheile wiederhohlet werden kann, und, wenn derſelbe auf dem vierten Viertheile angefangen, die Antwort auf dem zweyten angefangen werden kann. Die Anwendung iſt leicht auf die guten und böſen Tactglieder zu machen.

§. 2.

In zweyſtimmigen Fugen, ſie mögen aus gleichen Stimmen, das iſt, aus zwey Diskänten ꝛc. oder aus ungleichen Stimmen, das iſt, aus einem Diskant und Baſſe ꝛc. beſtehen, müſſen die beyden Stimmen den Fugenſatz allezeit wechſelsweiſe nehmen. Doch kann dieſe Ordnung nach der erſten und zweyten Durchführung bey Gelegenheit eines Zwiſchenſatzes unterbrochen werden, als wo der Fugenſatz alsdenn zwar in eben derjenigen Stimme, die ihn kurz zuvor gehabt, aber doch in einem andern Intervall, das iſt, in einer andern Octave wieder hervor treten kann.

Die Ungleichheit der Stimmen in zweyſtimmigen Fugen findet beſonders in Orgel- und Clavierfugen ſtatt. Der Herr Capellmeiſter Bach hat viele dergleichen unter dem Titel: *Inventiones* gemacht. In Fugen für zwey Flöten, zwey Geigen ꝛc. ſind die Stimmen gleich.

§. 3.

In dreyſtimmigen Fugen iſt es zwar einerley, wenn die andere Stimme den Satz der erſten in der verſetzten Tonart wiederhohlet hat, ob die dritte mit der Octave der erſten oder anhebenden Stimme nachfolget. Indeſſen ſcheint es der Veränderung wegen beſſer zu ſeyn, mit der Octave desjenigen Inter-

Intervalls, auf dem die erſte Stimme angehoben, in der dritten nachzufolgen, wenn ſonſt nicht andere Umſtände das Gegentheil erfodern. Man ſehe Tab. X. Fig. 1. und Tab. XVIII. Fig. 1. Dieſe dritte Stimme kann nun entweder ſogleich eintreten, oder es kann ein kurzer Zwiſchenſatz gemacht werden, oder man läßt ſie noch vorher, ehe die zweyte Stimme das Thema zu Ende gebracht, eintreten.

§. 4.

In einer **vierſtimmigen Fuge** beziehen ſich allezeit zwey und zwey Stimmen, nemlich eine mittlere und eine äuſſerſte auf einander, als der **Diskant** und **Tenor**, der **Alt** und **Baß**. Solche zwey ſich auf einander beziehenden Stimmen wiederhohlen den Fugenſatz allezeit in einem ähnlichen Intervall, oder deutlicher zu reden, zwey ſolche Stimmen nehmen den Führer und zwey den Geſährten. Wenn alſo ein Satz durch die vier Stimmen durchgeführet wird: ſo kömmt in der anhebenden und dritten Stimme der Führer, in der andern und vierten der Geſährte zu ſtehen. z. E. der Führer fängt im Diskante an: ſo bekommt der Alt den Geſährten; der Tenor nimmt wieder den Führer, und der Baß den Geſährten. Man ſehe Tab. XI. Fig. 5.

§. 5.

Wie es mit einem Satze gehalten wird: ſo wird es auch mit mehrern gehalten; und folglich hat die **Doppelfuge** ihre Regeln des Wiederſchlages mit der einfachen Fuge gemein. Die verſchiedenen Sätze mögen anheben, in was für einer Stimme ſie wollen: ſo iſt dieſe Stimme entweder ein Diskant, Alt, Tenor oder Baß. Wer nun weiß, daß ſich der Tenor allemahl nach dem Diskante, und der Baß nach dem Alte vorher erklärtermaſſen richtet, dem wird die Verſetzung und Fortführung der Sätze in den verſchiedenen Stimmen

men keine Schwürigkeit machen, es bestehe die Doppelfuge aus soviel Stimmen als sie wolle.

§. 6

In vielstimmigen Fugen, wo eine oder mehrere Stimmen verdoppelt und z. E zwey Diskant- oder zwey Altstimmen u. s. w. sind: beziehen sich ebenfals, wie in der vierstimmigen Fuge allezeit die ungeraden Stimmen auf die ungeraden, und die geraden auf die geraden, d. i. die erste, dritte und fünfte Stimme richten sich nach einander, und denn wieder die zweyte, vierte, sechste u. s. w.

§. 7.

Wiewohl nun ordentlicher Weise die Eintritte der Stimmen mit der Abwechselung des Führers und Gefährten, und folglich mit ungleichen Intervallen, nach vorhergehender Anweisung, geschehen: so können selbige doch auch ebenfals auſſerordentlicher Weise vermittelst der Nachahmung in der Octave dergestalt gemachet werden, daß der Führer oder Gefährte, jedoch in verschiedenen Stimmen zweymahl hinter einander erscheine. z. E. sehe man Tab. XXIX. Fig. 1. 2. 3. 4.

Nehmen wir diese auſſerordentlichen Eintritte mit den ordentlichen zusammen: so kommen, da jede Stimme sechsmahl den Anfang machen kann, und vier Stimmen vorhanden sind, vier und zwanzig Arten der Versetzung heraus, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

Ver-

Verſetzungstafel eines Satzes
in einer vierſtimmigen Fuge.

α) **Wenn der Satz mit dem Diskante anhebet.**

1) Diskant, Alt, Tenor, Baß.
2) Diskant, Alt, Baß, Tenor.
3) Diskant, Baß, Alt, Tenor.
4) Diskant, Baß, Tenor, Alt.
5) Diskant, Tenor, Alt, Baß.
6) Diskant, Tenor, Baß, Alt.

β) **Wenn der Satz mit dem Alte anhebt.**

1) Alt, Tenor, Baß, Diskant.
2) Alt, Tenor, Diskant, Baß.
3) Alt, Diskant, Baß, Tenor.
4) Alt, Diskant, Tenor, Baß.
5) Alt, Baß, Tenor, Diskant.
6) Alt, Baß, Diskant, Tenor.

γ) **Wenn der Satz mit dem Tenore anhebt.**

1) Tenor, Alt, Diskant, Baß.
2) Tenor, Alt, Baß, Diskant.
3) Tenor, Baß, Diskant, Alt.
4) Tenor, Baß, Alt, Diskant.
5) Tenor, Diskant, Baß, Alt.
6) Tenor, Diskant, Alt, Baß.

b) Wenn der Satz mit dem Basse anhebt.

1) Baß, Tenor, Alt, Diskant.
2) Baß, Tenor, Diskant, Alt.
3) Baß, Diskant, Alt, Tenor.
4) Baß, Diskant, Tenor, Alt.
5) Baß, Alt, Tenor, Diskant.
6) Baß, Alt, Diskant, Tenor.

Die Wahl unter diesen Versetzungen hängt von den Umständen und dem guten Geschmack des Componisten ab. Nur bey der ersten Durchführung richtet man sich ordentlicher Weise nach der oben angegebenen und überall eingeführten und festgestellten Ordnung. Ueberhaupt aber ist dahin zu sehen, daß der Fugensatz nicht in den äussersten Stimmen allein, sondern auch sowohl bey schwacher als vollständiger Harmonie in den Mittelstimmen erscheine.

§. 8.

Bey allen diesen möglichen Versetzungen aber würde noch wenig Verschiedenheit entspringen, wenn dieselben nur zwischen dem Haupttone und der Dominante allein ausgeübet werden sollten. Es ist gegentheils dahin zu sehen, daß der Fugensatz auch in den vorerwehnten Tonarten erscheine, und dadurch in sein völliges Licht gestellet werde, nicht, daß der Wiederschlag etwann auf eine metrische Art gavottenmäßig abgepasset, und nach jeder Durchführung allezeit ein förmlicher Schluß gemachet werde. Es ist diese Versetzung des Fugensatzes in andere Töne mit Vorsicht anzugreiffen, und da hiezu eine Känntniß der Tonwechselung und der Tonschlüsse zum voraus erfodert wird: so wollen wir diese beyden Stücke, ohngeachtet wir sie bereits voraussetzen, infolgenden beyden Abschnitten nach unsrer Art abhandeln, und den Gebrauch derselben bey dem Verfolg einer Fuge nachhero in einem dritten Abschnitte darthun.

I. Ab-

I. Abſchnitt.

Von der Tonwechſelung.

§. 1.

Die Ausweichung aus einem Ton in den andern heißt eine **Tonwechſelung** oder eine **Modulation**, wiewohl dieſes leztere Wort mehrern Bedeutungen zugleich unterworfen iſt, indem es öfters die Art, wie eine Melodie in ebendemſelben Ton und ebenderſelben Tonart geführet wird, bezeichnen muß; öfters auch für die Verwechſelung einer Tonart mit der andern, ohne daß der Ton zugleich dabey verändert iſt, genommen wird, z. E. wenn man aus dem C dur ins C moll geht. Dieſes aber geſchicht, wenn man den Ausdruck verwechſeln, und von einer muntern zu einer traurigen, oder umgekehrt, von einer traurigen zu einer muntern Melodie übergehen will, und findet die Modulation in dieſem Verſtande nicht bey der Fuge ſtatt, ſondern in andern Arten muſikaliſcher Compoſitionen, als in Chacounen, Paſſacaillen, und öfters zwey auf einander folgenden Arien, Gavotten, Menuetten, und dergleichen. Wenn man hingegen den Ton verändert: ſo muß man öfters zugleich die Tonart verwechſeln, wie wir bald ſehen werden.

§. 2.

Alle nur mögliche Ausweichungen können in zwey Hauptarten, in die **analogiſchen** und **anomaliſchen** eingetheilet werden.

Analogiſch heißt diejenige Ausweichung, die in die Töne der Haupttonleiter geſchicht.

Anomaliſch heißt diejenige Ausweichung, die in die Töne geſchicht, die nicht in der Haupttonleiter enthalten ſind.

(I) Von den analogiſchen Ausweichungen.

Da die Töne der Haupttonleiter des vollkommnen Dreyklanges entweder natürlicher Weiſe, das iſt, ohne Hülfe der Verſetzungszeichen fähig ſeyn können oder nicht, das iſt, wenn dieſe Fähigkeit erſt von einem Verſetzungszeichen erberget werden muß: ſo werden die Ausweichungen in diejenigen Töne, die dieſes vollkommnen Dreyklanges natürlicher Weiſe fähig ſind, **eigentliche Ausweichungen**; diejenigen aber, die in diejenigen Töne geſchehen, die vermittelſt der Verſetzungszeichen erſt des harmoniſchen Dreyklanges fähig gemacht werden müſſen, **uneigentliche Ausweichungen** genennet.

(a) Die eigentlichen Ausweichungen

einer groſſen Tonart geſchehen in die Secunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte.

einer kleinen Tonart geſchehen in die Terz, Quarte, Quinte, kleine Sexte und kleine Septime.

Die Beſchaffenheit der Tonart wird durch die Terz eines jeden Tons, in deſſen Klangleiter man ausweichet, entſchieden. So ſind z. E. in dem Tone c dur die Tonarten der Secunde d, der Terz e, und der Sexte a klein oder moll; und hingegen die Tonarten der Quarte f und der Quinte g groß oder dur. So ſind ferner im Tone a moll die Tonarten der Terz c, der Sexte f und der Septime g groß oder dur; und die Tonarten der Quarte d und der Quinte e klein oder moll.

Anmerkungen.

(*) So wie es mit der Terz des Tons, in den man ausweichet, gehalten wird: ſo wird es mit allen übrigen Tönen deſſelben gehalten. Es wird

wird nemlich die gantze Klangleiter deſſelben angenommen, er ſey harter oder weicher Tonart, und dadurch entſtehen die zufälligen Verſetzungszeichen, deren man ſich bey Veränderung der Töne bedienen muß, indem diejenigen nur weſentlich heiſſen, die in der Haupttonleiter nach Anleitung der Vorzeichnung, wenn ſie richtig iſt, enthalten ſind.

(**) Wenn hin und wieder in Anſehung der Tonart zufälliger Weiſe eine Veränderung gemacht, und z. E. in einem Durton die Quinte mit der kleinen Terz gebraucht wird: ſo gehört dieſes unter die Freiheiten der Modulation, die in andern Gattungen muſikaliſcher Stücke, aber nicht in der Fuge ihren Wehrt haben, wenn ſie vernünftig geſchehen.

(***) Unter dieſen eigentlichen Ausweichungen werden

in der groſſen Tonart	in der kleinen Tonart
die in die Quinte, Sexte und Terz ordentliche; und die in die Quarte und Secunde auſſerordentliche Ausweichungen genennet.	die in die Quinte, Terz und Sexte ordentliche; und die in die Quarte und Septime auſſerordentliche Ausweichungen genennet.

(****) Die Aehnlichkeit, die zwiſchen zwey Tönen in Anſehung der Vorzeichnung derſelben vorhanden iſt, findet ſich auch in Anſehung der Modulation, wie man aus der Vergleichung des C dur mit dem A moll ſehen kann.

(5) Die uneigentlichen Ausweichungen

einer groſſen Tonart	einer kleinen Tonart
geſchehen in die Septime, wenn die Quinte dieſer Septime durch ein	geſchehen in die Secunde, wenn die Quinte dieſer Secunde durch ein

Verſetzungszeichen erhöhet und dadurch des harmoniſchen Dreyklanges fähig gemacht wird, z. E. wenn man aus dem C dur ins G moll ausweichen wollte: ſo müßte das f, als die Quinte von h, zum fis gemacht werden.

Verſetzungszeichen erhöhet und dadurch des harmoniſchen Dreyklanges fähig gemacht wird, z. E. wenn man aus dem A moll ins G moll ausweichen wollte: ſo müßte das f, als die Quinte von h, zum fis gemacht werden.

Es kan eine ſolche uneigentliche Ausweichung aber nur zufälliger Weiſe im Vorbeygehen und zwar nur in Zwiſchenſätzen, nicht aber zur Verſetzung des Fugenſatzes, gebrauchet werden.

(II) Von den anomaliſchen Ausweichungen.

Wir theilen ſelbige in die nähere und entferntere, in proximas und in peregrinas.

*) Die nähern Ausweichungen

einer groſſen Tonart

geſchehen in die Septime, wenn dieſe zuförderſt vermittelſt eines Verſetzungszeichens erniedrigt, und dadurch des harmoniſchen Dreyklanges fähig gemacht wird, z. E. wenn man in C dur die Septime h in b verwandelt, und alsdenn darinnen modulirt.

einer kleinen Tonart

geſchehen in die Secunde, wenn dieſe zuförderſt vermittelſt eines Verſetzungszeichens erniedrigt, und dadurch des harmoniſchen Dreyklanges fähig gemacht wird, z. E. wenn man in A moll die Secunde h in ein b verwandelt, und alsdenn darinnen modulirt.

Was

Was von den uneigentlichen analogischen Ausweichungen im vorigen Artikel gesagt ist, gilt auch von diesen nähern anomalischen in Ansehung ihres Gebrauchs in der Fuge.

ß) Die entferntern Ausweichungen

geschehen, wenn ein und ebenderselbe Klang unter zweyerley Zeichen vorgestellet, und dadurch der Siz seiner Harmonie verändert und einem andern Tone eigen wird. Da diese doppelte Vorstellung eines und ebendesselben Intervalls unter zweyerley Zeichen sich auf das sogenannte enharmonische Klanggeschlecht gründet: so werden solche Ausweichungen insgemein enharmonische Ausweichungen genennet. Insgemein verrichtet man diesen Handel vermittelst der tonischen Hülfsaccorde, d. i. mit dem Accord der übermäßigen Secunde, und den vermittelst der Umkehrung davon abstammenden Sätzen. Da derselbe aus vier Intervallen besteht: so verschaffet man sich vermittelst der Vorstellung derselben unter zweyerley Zeichen, Gelegenheit, in vier ganz entfernte Töne auszuschweiffen. Wir wollen z. E. folgenden aus gis—h—d—f bestehenden Accord vor uns nehmen. Hier ist man erstlich in A moll. Verwandelt man diese Intervallen in as—h—d—f: so kommt man ins C moll hinein. Verändert man diese wieder in gis—h—doppelt cis—eis: so geräth man in Dis moll; und verwandelt man diese endlich in gis—h—d—eis: so kommt man in Fis moll zu stehen. Auf diese Art verfähret man mit allen tonischen Hülfsaccorden. Von allen diesen enharmonischen Ausweichungen aber gehört keine einzige in die Fuge, und haben wir sie nur blos deswegen erklärt, damit einer, der sie nicht weiß, nicht in Verwunderung gerathe, wenn er dergleichen in Fantasien und andern Gattungen musikalischer Stücke höret, und weil von manchem ein so groß Geheimniß daraus gemacht wird, da es doch ganz natürlich damit zugeht. Die übrigen Arten der enharmonischen Ausweichungen behalte ich mir vor, bey einer andern

dern Gelegenheit den Liebhabern vorzulegen, indem bey der Fuge uns doch ſo wenig mit der einen als der andern Art gedient iſt.

§. 3.

Da die bisher erklärten Ausweichungen aber nur die heutigen Moll- und Durtöne betreffen: ſo wollen wir noch allhier die in den alten Tonarten üblichen Ausweichungen hinzuthun.

α) in der doriſchen Tonart d geſchehen die Ausweichungen 1) in die aeoliſche Tonart a. 2) die lydiſche f. 3) die verſetzte lydiſche b. 4) die verſetzte doriſche g und 5) die ioniſche c.

β) in der phrygiſchen Tonart e geſchehen die Ausweichungen 1) in die aeoliſche Tonart a. 2) in die mixolydiſche g. 3) in die ioniſche c. 4) in die doriſche d. 5) in die verſetzte phrygiſche h.

γ) in der lydiſchen Tonart f geſchehen die Ausweichungen 1) in die ioniſche c. 2) in die aeoliſche a. 3) in die doriſche d. 4) in die verſetzte ioniſche b.

δ) in der mixolydiſchen Tonart g geſchehen die Ausweichungen 1) in die verſetzte mixolydiſche d. 2) in die phrygiſche e. 3) in die ioniſche c. 4) in die aeoliſche a. 5) in die verſetzte phrygiſche h.

ε) in der aeoliſchen Tonart a geſchehen die Ausweichungen 1) in die phrygiſche e. 2) in die ioniſche c. 3) in die lydiſche f. 4) in die doriſche d. 5) in die mixolydiſche g.

ζ) in der ioniſchen Tonart c geſchehen die Ausweichungen 1) in die mixolydiſche g. 2) in die phrygiſche e. 3) in die aeoliſche a. 4) in die lydiſche f. 5) in die doriſche d.

II. Abſchnitt.

Von den Tonſchlüſſen.

§. 1.

Ein Tonſchluß wird auch ſonſt eine **Cadenz**, eine **Schlußclauſel**, eine **Schlußformel**, ein **Schlußſatz**, franz. cadence, chûte, lat. clauſula, welſch cadenza genennet, und beſteht aus zwey auf einander folgenden Intervallen, vermittelſt welcher eine Harmonie geendet werden kann. Dieſe zwey Intervallen werden **weſentliche**, und die übrigen, die zur Begleitung oder Vorbereitung vor ihnen hergehen, **zufällige** oder **willkührliche** genennet.

§. 2.

Jeder Tonſchluß iſt entweder **vollkommen** oder **unvollkommen**.

Vollkommen, clauſula perfecta, totalis oder formalis, heißt derjenige, womit nicht allein ein Theil des Stückes von dem andern Theile deſſelben unterſchieden, ſondern auch das Stück völlig geendet werden kann.

Unvollkommen, clauſula imperfecta, oder partialis, heißt derjenige, mit welchem zwar ein Theil des Stückes von dem andern unterſchieden, das Stück aber nicht füglich geſchloſſen werden kann, geſetzt, daß es auf eine **auſſerordentliche Weiſe** damit geſchicht.

(I) Von dem vollkommnen Tonſchluß.

Der vollkommne Tonſchluß geſchicht in Abſicht auf das Fundament oder die Grundſtimme von der Dominante in den Hauptton, währender Zeit die

Oberſtimme entweder von der ſiebenten Saite der Octave in den Hauptton hinauf, oder von der zweyten Saite derſelben auf den Hauptton herunter geht. Wenn man zu dieſen beyden äuſſerſten Stimmen die Mittelſtimmen thut: ſo bekommt man daher in Abſicht auf die Melodie viererley Arten von Clauſeln, als:

1) Die Diskantclauſel, clauſula cantizans.
2) Die Altclauſel, clauſula altizans.
3) Die Tenorclauſel, clauſula tenorizans.
4) Die Baſſclauſel, clauſula baſſizans.

Die Diskantclauſel geht, wie geſagt, entweder von der ſiebenten Saite in den Hauptton, wie Tab. xxx. Fig. 1. und 2. oder ſie geht von der zweyten Saite der Octave auf den Hauptton herunter, wie Tab. xxx. Fig. 3.

Die Altclauſel bleibt auf der Dominante, wie Tab. xxx. Fig. 1. 2. und 3.

Die Tenorclauſel geht von der vierten Saite auf die mediante herunter Tab. xxx. Fig. 1. und 3. oder von der zweyten Saite auf die mediante herauf. Tab. xxx. Fig. 2.

Die Baßclauſel geht von der Dominante eine Quarte aufwärts, oder welches einerley iſt, eine Quinte niederwärts. Tab. xxx. Fig. 1. 2. 3.

Anmerkungen.

(*) Es ſchlieſſen aber die vier Stimmen nicht allezeit mit den ihnen eigenen Schlußintervallen. Sie pflegen dieſelben öfters unter ſich zu verwechſeln, und daher entſtehen denn die umgekehrten Tonſchlüſſe.

ſchlüſſe. Soll aber der Tonſchluß bey ſeiner Umkehrung vollkommen bleiben: ſo muß entweder die Baßclauſel bleiben, oder der Baß muß mit einer von den beyden Diskantclauſeln ſchlieſſen. Dieſe beyden Clauſeln nemlich, die im Baſſe und die im Diskante, geben dem Schluſſe die eigentliche Form, und beſtimmen die Clauſeln der beyden Mittelſtimmen nichts, indem ſie nur zur Ausfüllung dienen, und von vielen deswegen clauſulæ explementales genennet werden.

Ohne uns mit den vielerley möglichen Verſetzungen aufzuhalten, wollen wir in einigen Exempeln zeigen,

α) wie der Schluß des Diskants ſeyn kann
altiſirend, Tab. xxx. Fig. 4. 8. 9.
teneriſirend, Fig. 5. 6. 10.
baſirend, Fig. 7.

β) wie der Schluß des Alts ſeyn kann
diskantiſirend, Tab. xxx. Fig. 5. 6.
teneriſirend, Fig. 4. 7. 8. 9.
baßirend, Fig. 10.

γ) wie der Schluß des Tenors ſeyn kann
diskantiſirend, Tab. xxx. Fig. 4. 9.
altiſirend, Fig. 5. 7. 10.
baßirend, Fig. 8.

δ) wie der Schluß des Baſſes diskantiſirend ſeyn kann.
Tab. xxx. Fig. 5. 6. 7. 8. 10.

Oft läßt man den Alt von der ſiebenten Saite auf die Dominante heruntergehn, wie Tab. xxx. Fig. 11. Dieſes geſchicht auch bey verwechſelten Stimmen unterweilen mit

dem Tenor. Ein ſolcher Fall der Stimme heißt anomaliſch, eine chûte irreguliere.

(**) Zur Vorbereitung des vollkommnen Tonſchluſſes bedienet man ſich insgemein des Sextquinten, des Sextquarten oder auch des Undecimenaccords; und müſſen dieſe zwey lezten alsdenn auf dem guten Tacttheile der Dominante gemacht werden, damit hernach der Hauptton gleichfals in ſolchem Tacttheile gehört werden könne. Man ſehe Tab. xxx. Fig. 12. 13. 14.

(***) Die vollkommnen Tonclauſeln wurden ſonſt von den Alten in primarias, ſecundarias, tertiarias, affinales und peregrinas unterſchieden. α) *Primaria*, ingleichen *principalis*, *praecipua* &c. hieß diejenige, die in den Hauptton des Stückes geſchahe. Weil dieſe nun am Ende gebraucht wird; ſo wurde ſie auch deswegen *finalis* genennet. β) *Secundaria* oder *dominans*, ingleichen *minus principalis*, hieß diejenige, die in die Dominante geſchahe. γ) *tertiaria* oder *medians*, hieß diejenige, die in die Mediante geſchah. δ) *affinalis* hieß diejenige, die in einen andern verwandten Nebenton aus der Tonleiter geſchahe. ε) *peregrina*, *adoptitia*, oder *aſſumta* hieß diejenige, die in einen Nebenton geſchahe, der nicht aus der Tonleiter war, wiewohl die alten Auctores in ihren Meinungen hierüber nicht einig ſind, und der eine oft eine Clauſel für peregrinam hält, die ein andrer wieder für eine affinalem anſieht. Alle dieſe leztere Clauſeln von ζ) an heiſſen mit einem Worte *clauſulæ intermediæ*, weil ſie in der Mitte eines Stückes bey Gelegenheit der Veränderung der Töne gebraucht werden. Hiebey iſt noch zu merken, daß, α) die phrygiſche Tonart in e keine clauſulam primariam hat, indem ſie nur eine unvollkommne Clauſel zuläßt; und β) daß ſie keine clauſulam perfectam ſecun-

ſecundariam hat, wegen der mangelhaften Quinte über h und 7) daß aus eben dieſer Urſache die mixolydiſche Tonart in g keine clauſulam perfectam tertiariam hat.

Man ſprach über dieſes noch bey den Alten von allerhand clauſulis ordinatis und ſaltiuis; ordinatis aſcendentibus und deſcendentibus; ordinatis aſcendentibus perfectioribus und imperfectioribus, von ſaltiuis perfectioribus und imperfectioribus, von clauſulis formalibus perfectis diſſectis und zwar 1) von clauſulis formalibus perfectis diſſectis deſiderantibus, 2) von clauſulis — formalibus — perfectis—diſſectis—acquieſcentibus; (der Athem entgehet mir); von cadentiis compoſitis, und zwar von cadentiis compoſitis maioribus und minoribus, und weiter von cadentiis compoſitis maioribus diminutis und cadentiis compoſitis minoribus diminutis, ꝛc. Alle dieſe unnütze Eintheilungen und Wiedereintheilungen der Untereintheilungen, wodurch die Dinge ohne Noth vervielfältigt werden, und die weiter nichts, als entweder etwas zufälliges in Anſehung der Vorbereitung und Wendung einer Schlußclauſel oder die Verſchiedenheit der Tactarten zum Grunde haben, brauchet man bey der heutigen bequemern und gewiſſern Lehrart nicht. Mich wundert, wie ſich noch izt muſikaliſche Schriftſteller finden, die dergleichen ſtaubigte Fragen wieder aufzuregen, das Herz haben können.

(****) Der vollkommne Tonſchluß wird ſonſt in Anſehung der Ausübung in den ſchlechtern und zierlichen, in clauſulam *puram*, oder ſimplicem, und *ornatam* oder floridam, compoſitam &c. unterſchieden. Schlecht oder gemein heißt er, wenn die Clauſeln ohne einen Zuſatz gewiſſer melodiſcher oder harmoniſcher Figuren, ſo wie es die vorgeſchriebnen Intervallen mit ſich bringen, gemachet werden. Zierlich

heißt er, wenn die Clauseln mit allerhand melodischen und harmonischen Figuren begleitet werden. Wenn dieses auf einer anhaltenden Dominante geschicht, und der Schlußklang durch allerhand mit den vorhergehenden Passagen übereinkommenden Figuren, und die in einer Fuge insgemein aus den Sätzen und Gegensätzen hergenommen werden, verzögert wird: so nennet man dasselbe ein *point d'orgue*, lat. corona, eine anhaltende Cadenz, und wird dieselbe ordentlicher Weise nur am Ende einer Fuge gebraucht, woselbst sie auf der anhaltenden Endungssaite noch fortgesetzt werden kann. Man sehe ein paar Exempel davon. Tab. xxx. Fig. 15. und 16.

(*****) Daß die Auflösungen der Septime in die Terz nichts anders als vollkommne Tonschlüsse sind, ist hiebey im Vorbeygehen zu merken.

(II) Von dem unvollkommnen Tonschluß.

Es giebt dreyerley Gattungen desselben:

1) Die erste geschicht in Ansehung der Grundstimme von der Haupttonsnote in die Quinte, und hat sowohl in der harten als weichen Tonart Platz. Tab. xxxi. Fig. 1. 2. Von diesem Schlußgange in a moll, wo derselbe vom a ins e, oder nach der Sprache der Solmisation, vom la ins mi geschicht, ist, weil derselbe etwas trauriges an sich hat, das bekannte Sprichwort entstanden: es wird auf ein Lami hinauslauffen, wiewohl es einige von einem Tonkünstler, Nahmens Lalemi herleiten wollen. Die Harmonie, die man der vorlezten Note bey diesem Schlusse giebt, ist eigentlich der harmonische Dreyklang. Die drey obersten Stimmen können unter sich, wie beym vollkommnen Tonschluß verwechselt werden.

2) Die zweyte geschicht in Ansehung der Grundstimme von der Quarte in die Haupttonsnote, und wird ebenfals sowohl in der harten als weichen

chen Tonart gebraucht, ungeachtet ſie aus der mixolydiſchen und folglich einer harten Tonart in g entſpringet. Die Harmonie, die man der vorletzten Note giebet, iſt entweder der harmoniſche Dreyklang. Tab. XXXI. Fig. 3. und 4. oder der Sextquintenaccord, wie bey Tab. XXXI. Fig. 5. und 6. Wenn man ihr den Accord der übermäßigen Quarte giebt: ſo entſteht daraus ein Tonſchluß, der für nichts anders, als eine Umkehrung des vollkommnen angeſehen werden kann, wie bey Tab. XXXI. Fig. 7.

Wegen der Sextquintenharmonie auf der vorletzten Note iſt zu merken, daß darinnen nicht die Quinte, ſondern die Sexte wider die bekannte Umkehrung des Grundſeptimenaccordes, als diſſonirend und zwar als eine Art einer urſprünglichen Diſſonanz betrachtet wird. Man läßt folglich die Quinte auf ihrer Stuffe, und läßt vielmehr die Sexte eine Stuffe herauf ſteigen, um die verurſachte Diſſonanz aufzulöſen. Dieſes Verfahren heißt das Zurückprellen (repercuſſio) und zwar deswegen, weil die Sexte, nach dem ſie mit der Quinte zuſammen geſtoſſen, und dadurch einen Mislaut verurſacht, verbunden iſt, zurück zu weichen; und da dieſes nicht abwärts geſchehen kann: ſo ſteiget ſie eine Stuffe über ſich. Auf dieſe Art wird der Sextquintenaccord bey dieſem Tonſchluſſe gebraucht. In allen andern Fällen aber muß er der Natur und der Eigenſchaft desjenigen Septimenaccords folgen, von dem er entſpringet. Herr Rameau nennt dieſe Schlußart eine *cadence irreguliere*, eine auſſerordentliche Schlußart.

3) Die dritte geſchicht in Anſehung der Grundſtimme von der Sexte in die Dominante, und findet nur in einer weichen Tonart ſtatt. Sie entſpringet aus der phrygiſchen Tonart in e, allwo ſie von der Secunde in die Haupttonsnote, nemlich vom f ins e geſchicht. Tab. XXXI.

Fig.

Fig. 8. Der Baß verwechſelt hier ofte ſeine Clauſel, und geht von der Quarte in die Quinte, wie Tab. XXXI. Fig. 9. oder von der Secunde in die Quinte, wie Tab. XXXI. Fig. 10. Die Harmonie, die der vorlezten Note gegeben wird, iſt, wie man ſieht, insgemein der Sexten- oder der Quartterzenaccord, beſtehend aus 6. 4. und 3. und wird dieſer leztere auf dem falſchen Tacttheile gemacht. Zur Vorbereitung gehet im guten Tacttheile, auf ebenderſelben Stuffe der Accord der Septime insgemein vorher. Dieſer unvollkommne Schlußgang wird heutiges Tages nur meiſtens im Kirchenſtyl, wo er von beſonderm Wehrte iſt, in ſeiner eigentlichen Form; in andern Schreibarten aber dergeſtalt ausgeübet, daß man der vorlezten Note den Accord der übermäßigen Sexte giebt. Tab. XXXI. Fig. 11.

§. 3.

Der vollkommne Tonſchluß kann auf dreyerley Art unterbrochen oder vermieden werden, entweder α) durch eine veränderte Fortſchreitung der Grundſtimme. β) oder durch eine veränderte Harmonie auf der Schlußnote der Grundſtimme. γ) oder durch Auslaſſung der Schlußnote. Ein ſolcher unterbrochner, oder vermiedner, oder wie man ſonſten ſagt, fliehender Tonſchluß heißt mit einem Nahmen ein Scheinſchluß, ital. cadenza finta, fuggita, d'inganno, fr. cadence detournée, evitée, rompuë, feinte, trompeuſe, lat. clauſula oder cadentia ficta, interrupta, decipiens, euitata, &c. Da dieſe Scheinſchlüſſe das wahrhafte Intervall oder die wahrhafte Harmonie, die eigentlich erfolgen ſollte, entfernen: ſo dienen ſie dazu, daß man einen Geſang damit ſehr weit fortführen kann, ohne einen gewiſſen Schluß oder Abſatz darinn zu machen; und ſind dieſelben in der Fuge zur ununterbrochnen Fortführung eines harmoniſchen Gewebes von der gröſten Nothwendigkeit. Wir wollen zur Probe einige Beyſpiele von ſolchen Scheinſchlüſſen bemerken.

Tab.

Tab. XXXI. Fig. 12. bey (a) und (c). Hier geht der Baß einen Ton aufwärts, anſtatt in die Haupttonsnote zu ſpringen. Die Umkehrung dieſer Exempel in Anſehung der Geſtalt der Harmonie auf der lezten Note ſehe man bey (b) (d) (e) und (f).

Bey (g) und (h) geht der Baß eine Terz abwärts. Die Umkehrungen des leztern Exempels ſind bey (i) (k) (l) und (m) zu erſehen.

Bey (n) und (o) geht der Baß eine Quinte aufwärts, wobey die in dem erſten Exempel befindliche Quartenfolge in abwechſelnder Quarten- und Quintenfortſchreitung zu merken iſt. Die Umkehrungen des zweyten Exempels ſtehn bey (p) (q) und (r).

Bey (ſ) und (t) wird die Harmonie auf der Schlußnote verändert, und entſteht daraus die bekannte Septimenfolge in abwechſelnder Quarten- und Quintenfortſchreitung. Die Umkehrungen des lezten Exempels ſtehn bey (u) (v) und (w).

Bey (x) wird ſchon auf der vorlezten Note, nemlich der Dominante, der Schluß durch die kleine Terz unterbrochen.

Exempel von vermiednen Tonſchlüſſen, die durch Auslaſſung der Schlußnote entſtehen, wird man bey Fig. 2. Tab. XXXVIII. finden. Man ſchlage nur die Anmerkungen über dieſe Figur nach.

III. Abſchnitt.

Von dem Verfolg eines Fugenſatzes.

Die erſte Durchführung eines Fugenſatzes koſtet wohl insgemein die wenigſte Mühe. Die Schwürigkeit betrift den Verfolg derſelben. Doch wird auch dieſe wegfallen, wenn man folgende allgemeine Regeln und Anmerkungen, die ſich auf das üblichſte hiebey gründen, zum Augenmerke nehmen wird. Wir ſezen dabey voraus,

α) daß man einen der Wiederhohlung und eines guten Contrapuncts dagegen fähigen Satz nach Beſchaffenheit der Tonart, worinn die Fuge ſeyn ſoll, erſonnen habe.

β) da die Sätze in den verſchiednen Wiederſchlägen nicht allezeit in einerley Entfernung hinter einander folgen müſſen: ſo muß derſelbe gleich vom Anfange ſo eingerichtet werden, daß der Gefährte dem Führer auf verſchiedne Art, bald unten, bald oben, in allerhand Arten und Gattungen der engen Nachahmung nachfolgen könne. Es mag aber ein Satz beſchaffen ſeyn als er will: ſo muß er allezeit verſchiedner Arten derſelben fähig ſeyn. Es kömmt nur auf eine gründliche Unterſuchung an. Jedes Thema iſt in ſich ſelbſt etlichemahl enthalten. Wo lernt man aber dieſes unterſuchen? In der Lehre vom doppelten Contrapunct und vom Canon? Dieſer Theile der Setzkunſt kann man alſo bey keiner Fuge entbähren, ſie ſey einfach oder doppelt, in ähnlicher oder vermiſchter Bewegung, u. ſ. w. Alle Fugen folglich, wo das Thema nicht ſo behandelt iſt, daß etliche Arten der engen Nachahmung (denn alle auf einmahl braucht man ſie nicht;) darinnen hin und wieder vorkommen, legen von der Einſicht ihrer Verfaſſer kein vortheilhaftes Zeugniß ab. Die Themata davon können gut ſeyn. Es hat aber der Componiſt damit nicht umzugehen gewuſt. Es kann derſelbe in einer andern Gattung der muſikaliſchen Compoſition mehr Verdienſte haben. Da indeſſen nicht alle Themata von der Art ſind, daß man ſie allezeit ganz in verſchiednerEntfernung gegen einander bringen kann: ſo iſt es nicht nur erlaubt, ſie zu verkürzen und zu zergliedern, ſondern es gehört dieſes ſelbſt unter die Schönheiten der Fuge. Die Verkürzung beſteht darinnen, daß man nur den erſten Theil des Satzes nimmt, und denſelben hin und wieder in der engen Nachahmung zwiſchen den verſchiednen Stimmen fugiret. Wir fügen die

Bedin-

Bedingung der engen Nachahmung desselben gleich hinzu, um nicht diejenigen zu entschuldigen, die alsdenn das Thema zu verkürzen Gelegenheit nehmen würden, wenn sie nicht weiter fortwissen. Man hat bey dieser Verkürzung aber auch die Freiheit, daß man die Noten zertheilen, vergrössern, verkleinern, ungebundne Noten binden, die Thesin in Arsin und die Arsin in Thesin verwandeln, in allen Intervallen ohne Unterscheid nachahmen, und dieses in allerley Arten der Bewegung verrichten kann. Die Zergliederung eines Satzes besteht darinnen, daß man denselben in gewisse Glieder, und zwar dieselben zwischen die verschiednen Stimmen vertheilet, wo man sie vermittelst der Nachahmung und Versetzung entweder unter sich allein durcharbeitet, oder man läßt in einer andern Stimme einen aus den andern Gegensätzen oder einen aus der ersten Gegenharmonie entlehnten Gang vermittelst der Versetzung und Nachahmung zugleich dagegen hören. Exempel werden die Sache deutlicher machen.

Erstes Exempel.

Das Thema dazu steht Tab. XXXI. Fig. 13. und ist in allen Intervallen in verschiednet Entfernung unter sich nachgeahmet worden. Wir haben zur Ersparung des Raums nur meistens den Anfang von jeder Art hingesetzet, da man nach Belieben den übrigen Theil des Satzes allezeit dazu nehmen kann, indem er, ausgenommen bey Fig. 21. und zwar in beyden Stimmen ganz bleibet.

In der Secunde ist dieser Satz bey Fig. 14. nachgeahmet worden. Man kann die Folgestimme eine Octave höher und also in der Klone nehmen, wenn die beyden Stimmen nicht im Einklange zusammen kommen sollen, oder, wenn man die Harmonie drey- oder vierstimmig machen will. Dieses geschicht durch den Zusatz einer blossen Terz, da man

nemlich, wie man es auf den anhebenden Noten durch die darüber befindlichen Cuſtodes angezeiget hat, die dritte und vierte Stimme eine Terze über die Unter- und Oberſtimme mitgehen läßt.

In der Terz iſt dieſer Satz nachgeahmt, bey Fig. 15. und 16.
in der Quarte bey Fig. 17.
in der Quinte bey Fig. 18.
in der Serte bey Fig. 19.
in der Septime bey Fig. 20.
in der Octave bey Fig. 21. und 22.

Durchgehends aber iſt alles dieſes von Fig. 14. an in Theſi und Arſi geſchehen.

Zweytes Exempel.

Das Thema dazu ſteht Tab. XXXII. Fig. 1. und iſt bereits in der Organiſtenprobe des Herrn Legationsraths von Mattheſon, und zwar noch mit einem chromatiſchen Gegenſatze, auf verſchiedene Art durchgeführet worden. Wir haben daſſelbe deswegen erwehlet, weil die Folgeſtimme und zwar mit ſehr geringer Verkürzung oder Veränderung des Satzes, in allen Tacten eintreten kann.

Fig. 2. 3. und 4. Da die Folgeſtimme bey Fig. 1. ſechs Tacte zu pauſiren hatte: ſo tritt ſie allhier ſogleich nach dem fünften ein. Bey Fig. 2. geſchicht dieſer Eintritt vermittelſt der Quarte, bey Fig. 3. hingegen durch die Unterſeptime, und bey Fig. 4. durch die Unternone. Es gründet ſich dieſes Verfahren auf den doppelten Contrapunct, und zwar auf den in der Decime und Duodecime, in welchem nemlich Fig. 3. und 4. gegen Fig. 2. ſtehen, welches man beſſer einſehen wird, wenn man die Regeln vom doppelten Contrapunct ſich wird bekannt gemachet haben.

Bey

Bey Fig. 5. und 6. tritt die Folgeſtimme nach einer Pauſe von fünftehalb Tacten ein. In Anſehung der anfangenden Noten der Folgeſtimme ſtehn dieſe beyde Exempel in der Duodecime.

Bey Fig. 7. 8. und 10. tritt die Folgeſtimme nach einer Pauſe von drey Tacten, und bey Fig. 9. nach viertelhalb Tacten ein, wiewohl man bey dieſer lezten Figur den Eintritt auch ſogleich zum Anfange des vierten Tacts machen kann, wenn man die Zweyviertheilsnote in eine Runde verwandelt.

Bey Fig. 11. und 12. die beyde in dem Contrapuncte in der Octave ſtehen, geſchicht der Eintritt nach einer Pauſe von drittehalb Tacten, und bey Fig. 13. nach zwey Tacten.

Fig. 14. 15. 16. und 17. wovon die drey lezten gegen die erſte im Contrapunct in der Octave, Decime und Duodecime ſtehen, geſchehen die Eintritte in der engeſten Nachahmung, nemlich ſogleich im zweyten Tact.

Bey Fig. 18. und 19. geſchicht die Nachahmung in Arſi und Theſi, und zwar bey Fig. 18. in der ähnlichen und Fig. 19. in der verkehrten Bewegung.

Bey Fig. 20. heben die beyden Stimmen den Satz in der Gegenbewegung zugleich an, und wird ſelbiger durch den Zuſatz der Terzen bey Fig. 21. vierſtimmig gemacht, wovon man nach Belieben eine wegnehmen kann, wenn er nur dreyſtimmig ausgeübet werden ſoll. Im fünften Tact iſt in Anſehung der zugeſezten Terzen eine Veränderung vorgegangen, und anſtatt des e ein d, der Richtigkeit der Harmonie wegen, genommen worden. Im Molltone läſſet ſich aber die Terz ebenfals gebrauchen, wie man die Probe damit machen kann, wenn man das g dur ins g moll verändert.

Bey Fig. 22. zeiget ſich der Satz in einer doppelten engen Nachahmung, in Anſehung der höchſten und tiefſten Stimme. Man kann denſelben übrigens noch auf ſehr viele Arten verändern; es kann aber dieſes zur Probe genung ſeyn.

Drittes Exempel.

In den beyden vorigen Exempeln hatten wir es nur mit einem einzigen Satz zu thun. Hier kommen ihrer zwey zugleich in Betracht, und ſiehet man ſelbige bey Fig. 1. Tab. XXXIII. mit Ziefern bemerkt. Aus dieſem Haupt- und Gegenſatze iſt das bey Fig. 2. befindliche Exempel vermittelſt der Verkürzung und Zergliederung entſtanden. Kaum fängt der Baß das erſte Thema an: ſo folget ihm die Diskantſtimme vermittelſt der Nachahmung deſſelben nach. Weder die eine noch die andere Stimme aber vollführen es, indem ſie nur den Anfang davon durcharbeiten. Währender Zeit der Baß die vier Viertheile aus dem zweyten Tacte des erſten Fugenſatzes vermittelſt der Verſetzung durchnimmet: ſo hält ſich die Oberſtimme an den fünf erſten Noten deſſelben, und arbeitet dieſe dagegen vermittelſt der Verſetzung durch. Es iſt hier alſo der erſte und andere Tact des Hauptſatzes zergliedert und unter ſich durchgeführet worden. Gegen dieſe beyden Stimmen läßt der Alt ein aus dem andern oder dem Gegenſatze entlehntes Förmelchen vermittelſt der Verſetzung hören. Das gantze Hauptthema kömmt endlich erſt wieder im ſechſten Tact in der erſten Diskantſtimme durch einen unvermutheten Eintritt und zwar in enger Nachahmung zum Vorſchein, nachdem es nemlich die zweyte Diskantſtimme zum Anfange dieſes Tacts kurz vorher angehoben. Aus dem vierten Tact des Hauptfugenſatzes bey Fig. 1. iſt annoch das bey Fig. 3. befindliche Exempel, welches eigentlich zur Zwiſchenharmonie gehöret, entſtanden. Die höchſte Stimme nimmt die daraus entlehnte Clauſel, und treibt ſie vermittelſt der Verſetzung durch, und weichet dabey nach den Regeln der Tonwechſelung in verſchiedene Tonarten aus. Die Baßſtimme arbeitet dagegen mit dem ſchon bekannten Förmelchen aus dem zweyten Satze, und ſetzen beyde Partien dieſen Streit unter ſich vier Tacte lang fort, worauf ſich das Blat wendet, und in dem folgenden Tacte die Oberſtimme dieſes Förmelchen in der Gegenbewegung ergreift, der Baß hingegen die aus dem erſten

erſten Hauptſatze entlehnte Paſſage auf eine freye Art vermittelſt der Verſetzung bey noch immer fortdauernder Tonwechſelung dagegen nachmachet.

Viertes Exempel.

Das Thema dazu haben wir bereits in dem Hauptſtück vom Geführten und zwar daſelbſt Tab. XIII. Fig. 4. geſehen, und iſt daſſelbe allhier bey Fig. 4. Tab. XXXIII. ſowohl verkürzt als zergliedert, und dabey in verſchiedenen Modulationen hintereinander durchgeführet worden. Die beyden Oberſtimmen nehmen die zwey erſten Tacte des Satzes vor, und der Baß arbeitet mit dem dritten Tacte deſſelben nach Proportion dagegen. Auf eine andere Art und zwar nur zweyſtimmig, ſiehet man dieſen Fugenſatz bey der folgenden Fig. 5. auf eine freyere Art zergliedert. Dieſes leztere Exempel gehört zur **Zwiſchenharmonie.**

Fünftes Exempel.

Es ſteht ſelbiges bey Fig. 6. Tab. XXXIII. und enthält der erſte Tact der Oberſtimme, mit der erſten Note des zweyten, den Fugenſatz. Dieſer erſcheinet allhier vermittelſt der engen Nachahmung auf verſchiedene Art, in der ähnlichen und unähnlichen Bewegung, und in der eigentlichen und vergrößerten Geltung der Noten. In der ähnlichen Bewegung ergreift denſelben ſogleich nach einer Viertheilpauſe die Mittelſtimme, allein mit vergrößerten Noten, und ehe ſie ihn vollführet, ſo tritt die Unterſtimme mit dem Satze in der Gegenbewegung ein. Nachdem die Mittelſtimme den Satz geendet: ſo nimmt ſie ihn ſogleich ohne eingeſchobne Zwiſchennoten, eine Quarte höher in der eigentlichen Bewegung und Geltung der Noten vor. Die Oberſtimme aber erwartet nicht das Ende deſſelben, ſondern rückt ſogleich darauf mit der Antwort an. Noch enger auf eine andere Art iſt dieſer Fugenſatz bey der folgenden

genden Fig. 7. durchgeführet werden. Der Baß verkürzt ihn allezeit, und hat ihn dreymahl; die Ober- und Mittelstimme nehmen ihn hingegen ganz; und findet er sich in jeder zweymahl, wie man aus den über die Anfangsnoten befindlichen Zeichen sehen wird.

Wir kehren nunmehr zu unsern Anmerkungen zurück.

7) Hat man nunmehr nach itzt gezeigter Art den Fugensatz, oder, wenn es mehrere sind, alle beyde untersuchet: so ist, so zu sagen, die Fuge schon gemacht. Man braucht die verschiedenen aus dieser Art der engen Nachahmung, der Verkürzung und Zergliederung des Satzes entspringenden Theile nur vermittelst guter Zwischensätze zusammen zu hängen. Da nimmt man nemlich einen Theil in dieser Tonleiter, den andern in einer andern, nach den Regeln der Modulation vor, und, damit die Sätze alsdenn in allen Stimmen ohne Unterscheid, und nicht etwann in den äussersten Stimmen allein und auch nicht blos zwischen der Tonleiter des Haupttons und der Dominante erscheinen mögen: so kann man sich, so lange man es nicht mehr nöthig hat, nach den Mustern guter Auctoren eine Disposition der Wiederschläge machen, und diese ungefehr vorläuffig in der Partitur bemerken, um hiernach die Fuge völlig auszuarbeiten. Diese Disposition muß aber so gemachet werden, daß die gröstern Kunststücke zulezt bleiben, und die schwächern allezeit vorhergehen, damit, nach der vernünftigen Vorschrift eines gewissen sehr bekannten practischen Meisters, zwar der Anfang gut, das Mittel aber noch besser und das Ende vortreflich sey.

Was sonst noch hin und wieder erinnert werden kann, wird theils bey folgenden allgemeinen Regeln, theils bey der darauf hiernach anzustellenden Untersuchung ganzer Fugen beygebracht werden.

(I) All-

(I) Allgemeine Regeln zum Verfolg einer zwey- drey- oder vierſtimmigen einfachen Fuge.

Es gehören hieher alle diejenigen Fugen, wo nur ein herrſchender Satz vorhanden iſt, es mag der Gefährte dem Führer in der Vergröſſerung oder Verminderung, in der ähnlichen oder Gegenbewegung u. ſ. w. nachfolgen.

Von den Alten und noch von einigen Neuern und darunter z. E. vom Herrn Theil werden alle diejenigen Arten künſtlicher Fugen, da der Nachſatz dem Vorſatz in veränderter Geltung und Bewegung der Noten u. ſ. w. antwortet, unter die Doppelfugen gezählet. Die Gründe, womit ſie es thun können, ſind mir unbekannt. Thun ſie es deswegen, weil die unterſchiednen Geſtalten, in der ſich ein Satz bey der engen Nachahmung zeiget, aus dem doppelten Contrapunct ihren Urſprung nehmen, ſo haben ſie unrecht, indem der doppelte Contrapunct auch zur einfachen Fuge erfodert wird, wenn dieſe gut ſeyn ſoll. Die Doppelfuge hat ihren Nahmen von den verſchiednen darinnen wechſelsweiſe erſcheinenden Sätzen, und nicht vom doppelten Contrapunct. Ein anders iſt es, wenn in ſolcher Art von Fugen, wo die Folgeſtimme in veränderter Proportion der Noten und Bewegung der anhebenden Stimme antwortet, mehrere Sätze zugleich durchgearbeitet werden. Alsdenn gehören ſie unter die Doppelfugen, und nicht eher. Das Anſehen groſſer Männer iſt nicht im Stande, die unrechte Benennung eines Dinges zu ſchützen.

Wenn nun der Satz

(1) durch die verſchiednen Stimmen einmahl durchgeführet worden: ſo ſetzet man das harmoniſche Gewebe entweder nach den Regeln der Zwiſchenſätze noch etliche Tacte lang fort, und machet alsdenn eine Cadenz; oder man machet dieſe nach der geſchehenen erſtern Durchführung ſo gleich, wenn nemlich der Geſang des Fugenſatzes ſich dahin neiget. Dieſe Cadenz nun kann entweder in den Hauptton, oder in die Dominante geſchehen, nachdem die vorhergehende Harmonie es am natürlichſten zu erfodern ſcheinet.

Wenn wir an verſchiedenen Oertern geſagt, daß die Ruheſtellen nicht in die Fuge gehören, und durch das Gebot einer Cadenz daſſelbe allhier zu wiederrufen ſcheinen: ſo müſſen wir uns hierüber erklären. Das Verbot der Ruheſtellen iſt in Anſchuß aller Stimmen zugleich zu verſtehen, und nicht dahin auszudeuten, als ob nicht etliche Stimmen für ſich berechtigt wären, einen Schluß unter ſich zu machen. Es wird gar nicht erfodert, daß alle Stimmen in einem Athem wegbrummen, und ſich nirgends ein Zeichen des Unterſchieds der Theile finde. Nur muß der Schluß entweder nicht formal ſeyn, indem man ſelbigen nemlich nach den oben drey erklärten Arten vermeiden kann, oder, wenn derſelbe formal iſt, ſo muß entweder 1) die Schlußnote oder eine von den andern Schlußklängen den Fugenſatz oder einen Zwiſchenſatz anheben, oder 2) es muß ſogleich von der einen oder andern Note aus der Cadenz abgeſetzt, und darauf entweder, wie geſagt, das Thema ſelbſt, oder ein Zwiſchenſatz ergriffen werden. Es werden hievon Exempel vorkommen.

(2) Bey dieſer Cadenz nun läßt man entweder den Führer oder Geführten des Fugenſatzes in derjenigen Stimme, da er nicht zuletzt geweſen iſt, eintreten; oder man läßt, wenn kein Zwiſchenſatz vor der Cadenz vorhergegangen, bey dieſer Cadenz anitzo einen Zwiſchenſatz hören, um dem Gehöre nach der Wiederkunft des Hauptſatzes ein deſto gröſſer Verlangen zu machen, als welcher auch alsdenn bey einer bequemen Harmonie, entweder mit dem Führer oder Geführten, wie geſagt, und zwar in derjenigen Stimme, die ihn nicht zuletzt gehabt, eintreten kann.

(3) Wenn ſich der Satz nun wieder aufs neue in einer Stimme zeiget: ſo ſuchet man die Antwort darauf in der Folgeſtimme etwas näher, wenn man will, und viele Arten der engen Nachahmung bey dem Satze möglich ſind, oder ſonſt die Fuge nicht gar zu lang werden ſoll, einzuführen, und erwartet man nicht diejenige Entfernung, in der ſie in der erſtern Durchführung gegen die andere Stimme angehoben hat. Dieſe Antwort kann in der Octave des Hauptrons oder der Dominante geſchehen, nachdem die Folgeſtimme der vorhergehenden näher nachfolgen kann.

(4) Dieſe

(4) Dieſe zweyte angefangne Durchführung ſetzet man nach der Anzahl der Stimmen, mit vermiſchten Zwiſchenſätzen entweder durch alle Partien fort, oder nur durch einige, da man alsdenn diejenige, die in der dritten Durchführung den Satz zuerſt nehmen ſoll, vermittelſt einiger Pauſen vorhero ſchweigen laſſen kann. Man richtet aber dieſe Zwiſchenſätze dergeſtalt ein, daß man nunmehr in eine verwandte Tonart cadenziren könne, wobey die Regel iſt: daß man in die ordentlichen Tonarten ausweichen muß, ehe man in die auſſerordentlichen geht. An der bekannten Ordnung derſelben in Anſehung ihrer Folge kann man ſich, um mehrerer Sicherheit willen, dabey ſo lange halten, bis man ſich über dieſe Regeln zu erheben, und mit vernünftiger Freiheit zu moduliren weiß.

(5) Nunmehr erſcheint denn der Fugenſatz in einem ganz andern Tone, und vielleicht zugleich in einer andern Tonart, als er zum Anfange gehört worden. Iſt er nemlich aus einem Durtone in einen Mollton gerathen: ſo machet man die Antwort in einem, nach Anweiſung des Haupttons der Fuge, damit verwandten Nebenmolltone; und gleiche Bewandtniß hat es, wenn der Fugenſatz aus einem Molltone in einen Durton geräth, da die Antwort in einem verwandten Nebendurtone geſchicht.

(6) Man fähret nach dieſem beſtändig fort, den Fugenſatz ſoviel möglich in allen verwandten Nebentönen und zwar bald ganz, bald verkürzt und zergliedert durchzuarbeiten. Man flechtet die Sätze mit guten Zwiſchenharmonien durch, und nahet ſich endlich wieder auf eine gute Art dem Haupttone, wo man den Satz noch auf verſchiedene Art, bald ganz, bald verkürzt, mit allerhand Arten der Nachahmung, periodiſch und canoniſch durchnimmt, und endlich nachdrücklich, und wenn man will, mit einer anhaltenden Cadenz oder einem ſogenannten point d'orgue ſchlieſſen kann. Folgende analitiſche Erklärung einer vierſtimmigen Fuge wird alles dieſes deutlicher machen. Es iſt

dieselbe auf der XXXIV. und XXXV. Tab. enthalten. Zum voraus müssen wir hierbey erinnern, daß der Verfasser derselben mehr in den Zwischen- und Gegenharmonien, als in Ansehung der Versetzung des Fugensatzes zu moduliren gesucht hat, indem dieser nur bloß zwischen der Octave des Haupttons und der Octave der Dominante durchgearbeitet wird, wie man ehedessen im ernsthaften Styl allezeit zu thun pflegte, und noch heutiges Tages von denen geschicht, die nach den Gesetzen der alten Tonarten in dem sogenannten Capellstyl schreiben. In dem Artikel von den Doppelfugen werden wir mehrere Gelegenheit zu sehen haben, auf was für Art man mit dem Fugensatze in andere Töne auslaufen kann.

Die erste Durchführung des Satzes erstrecket sich vom ersten bis zum neunten Tact, und, da der Tenor den Führer anhebt, so bekommt nach den Regeln des Wiederschlages sogleich der Diskant denselben, nachdem der Alt zuvor den Gefährten hören lassen, der hernach zum Schlusse dieser Durchführung im Basse wiederholet wird. Alle Stimmen aber treten ohne besondere Zwischensätze, und zwar die dritte bey einer liegenden Secunde, und also bey einer Dissonanz, die vierte aber bey einer einen Schlußsatz bezeichnenden, alle zusammen aber bey einer solchen bequemen Harmonie ein, daß es nicht früher oder später geschehen konnte. Man ziehe sich hieraus die Regel: daß man den Eintritt der Stimmen nicht zu verzögern hat, wenn die Harmonie dazu Gelegenheit giebt, so wie man in gegenseitigem Falle alsdenn dieselben mit darzwischen gepflochtnen Sätzen aufhalten kann. Noch kann hier bemerket werden, wie, da das anhebende Thema mit einer diskantisirenden Clausel schliesset, dieserwegen nicht nur sogleich der Alt auf der Schlußnote einfällt, sondern, wie dasselbe annoch in allen folgenden Wiederholungen entweder allezeit am Ende etwas verändert oder die Harmonie dagegen so eingerichtet wird, daß sich die Bewegung allezeit soviel als nöthig erhält, wofern

fern nicht die andere Stimme ſogleich darauf beym Schlußpuncte oder doch gleich hernach eingeführet wird. Wir bemerken dieſes hiemit zum voraus, um es nicht bey jedem Vorfalle ohne Noth beſonders wiederholen zu dürfen.

Die zweyte Durchführung fänget am Ende des neunten Tacts an, und geht bis zum zwanzigſten. Es iſt darinnen der Satz wieder durch alle Stimmen, aber auf eine andere Art, durchgenommen worden. Diejenigen, die zuvor den Führer hatten, bekommen itzo den Gefährten, und im Gegentheil diejenigen, die den Gefährten hatten, bekommen den Führer. Es folgen dabey die Stimmen in eben derjenigen Ordnung, in der ſie ſich in der erſten Durchführung hören laſſen, hier aufeinander. Der Tenor nemlich, der die Fuge angehoben, tritt hier wieder zuerſt mit dem Fugenſatz, und zwar umgekehrt, mit dem Gefährten, da es vorher mit dem Führer geſchehen, unmittelbar nach der erſten Durchführung ohne beſondere Zwiſchenſätze ein. Da derſelbe aber den Satz bey einer vollkommenen Cadenz im Haupttone verläßt: ſo wird von der Schlußnote ſogleich abgeſetzt und ein aus dem Themate entlehntes, jedoch in die Gegenbewegung gebrachtes und auf der Tabelle mit einem Zeichen bemerktes Förmelchen angehoben, das der Baß ſogleich darauf vermittelſt der Nachahmung wiederholet, wodurch denn die nöthige Bewegung völlig erhalten wird. Nach dieſem kurzen Zwiſchenſatze ergreift der Alt, der zuvor etwas geruhet hatte, den Führer im zwölften Tacte, nach deſſen Endigung ſich zwar die Harmonie wieder zu einer Cadenz neiget, welche aber durch die Zwiſchenſätze, die aus einer in den drey unterſten Stimmen nachgeahmten und mit Zeichen bemerkten Clauſel beſtehen, aufgehoben wird. Kurz vor dem ſechszehnten Tacte ergreift denn endlich nach dieſen Zwiſchenſätzen der Diskant den Gefährten und im ſiebenzehnten Tacte der Baß den Führer und wird damit dieſe zweyte Durchführung geendet.

Die dritte Durchführung fänget vom zwanzigſten Tacte an, und erſtrecket ſich bis zum ſieben und zwanzigſten, und kommt der Satz darinnen ebenfals wieder viermahl, jedoch auf eine andere Art zum Vorſchein. Wie vorher die Eintritte nemlich mit ungleichen Intervallen, d. i. mit Abwechſelung des Führers und Geführten geſchahen: ſo geſchicht es anizt zweymahl hinterenander mit gleichen Intervallen. Der Tenor nemlich und der Diskant folgen in der Octave nach, und nehmen den Führer, wobey aber die Diskantſtimme im zwey und zwanzigſten Tact etwas früher, in näherer Entfernung eintritt, und dadurch die Bewegung, die ſich in den andern Stimmen durch den Schlußgang nach dem C zu verliehren anfieng, wiederherſtellet. Der Baß und Alt nehmen darauf den Geführten, und wird mit einem Schlußgang ins B dieſe dritte Durchführung geſchloſſen.

Die vierte Durchführung fängt vom ſieben und zwanzigſten Tacte an, und erſtrecket ſich bis zum vier und dreißigſten. Hier wird der Satz in der engen Nachahmung durchgearbeitet, und folgen die Stimmen einander mit ungleichen Intervallen. Der Tenor hebt mit dem Führer an; der Alt nimmt ſogleich in der kürzeſten Entfernung den Geführten; und in eben derſelben Entfernung hebt hernach der Baß den Satz gegen den Diskant an; wobey denn der doppelte Contrapunct in der Octave, in welchem dieſe beyden leztern Eintritte gegen die beyden vorhergehenden erſcheinen, in Betrachtung zu ziehen iſt. Nachhero wird das harmoniſche Gewebe vermittelſt der Nachahmung einer aus dem Themate entlehnten kleinen Clauſel bis zum vier und dreißigſten Tacte fortgeſetzt, und daſelbſt in D cadenziret.

Die

Die fünfte Durchführung fänget am Ende dieſes vier und dreißigſten Tacts an, und gehet bis zum ſieben und dreißigſten. Das Thema wird hieſelbſt von zwey Stimmen allezeit terzenweiſe zugleich angehoben, und von den andern beyden in enger Nachahmung auf eben dieſe Art, nemlich terzenweiſe beantwortet. Der Alt und Baß heben nemlich den Satz zugleich an, und der Diskant und Tenor folgen auf dieſe Weiſe kurz hinter drein. Nach einem angehängten kurzen Zwiſchenſatze wird denn dieſe Durchführung auch geſchloſſen.

Die ſechſte Durchführung fängt am Ende des ſieben und dreißigſten Tacts an, und geht bis zum vier und vierzigſten. Das Thema wird hier auf eben die Art als in der vorhergehenden Durchführung zuſammen gezogen, wobey die beyden oberſten Stimmen in Anſehung der beyden oberſten aus der vorigen Durchführung, nach dem doppelten Contrapunct in der Octave unter ſich verſetzt ſind. Das übrige iſt eine mit der Natur des Haupeſatzes zuſammenhängende Zwiſchenharmonie.

Die ſiebente und lezte Durchführung fänget am Ende des vier und vierzigſten Tactes an, und dauert bis zum Ende. Der Diskant und Alt heben den Satz terzenweiſe, aber mit der Verkürzung an; der Tenor und Baß folgen in enger Nachahmung nach, und ſetzen zwar denſelben weiter fort, werden aber ſogleich vom Diskante und Tenor in enger Nachahmung, und zwar terzenweiſe und alſo von beyden zugleich, beantwortet, worauf die ganze Fuge mit einer anhaltenden Cadenz geſchloſſen wird.

Anmer-

Anmerkungen.

1) So wie eine vierstimmige Fuge ausgearbeitet wird, kann auch eine dreystimmige ausgearbeitet werden. Man läst bey jeder Durchführung nemlich nur die vierte Stimme weg; und gleiche Bewandtniß hat es mit der zweystimmigen, als in welcher allezeit die beyden letzten wegbleiben. In Ansehung dieser zweystimmigen Fuge aber ist zu bemerken, daß man sie meistentheils doppelt zu machen, und folglich mit dem Hauptsatze einen Gegensatz, nach dem doppelten Contrapunct in der Octave, zu verbinden pflegt. Sie sey aber einfach oder doppelt, so ist dieselbe, so leicht sie verfertiget zu werden scheinet, nicht geringen Schwürigkeiten unterworfen, theils wegen der strengen Regeln, die in der harmonischen Setzkunst einer zweystimmigen Composition vorgeschrieben werden, theils, weil ausser dem Hauptsatze, alle Zwischensätze wechselsweise in beyden Stimmen soviel als möglich, genauer als in mehrstimmigen Fugen unter sich nachgeahmet werden müssen und hat vielleicht ein gewisser grosser Tonmeister Recht, wenn er ein schön fugirtes Duo für ein Meisterstück in der Setzkunst hält. Wenn man in vielstimmigen Fugen nur meistens auf ein schönes harmonisches Gewebe siehet: so kommt allhier die Melodie zugleich besonders in Betracht. Damit die Composition nicht trocken und platt werde: so ist allhier auf gewisse lebhafte Wendungen und Gänge zu sehen.

2) In keiner Fuge brauchen alle Stimmen allezeit zugleich zu gehen. Man kann nicht nur eine, sondern ihrer zwey öfters ruhen lassen, damit sie den Satz hernach desto frischer von neuem fassen. Man läßt aber ordentlicher weise nicht ehe die eine Stimme aufhören, als wenn eine andere eintritt. Doch ist man hierinn an kein Gesetze gebunden;

bunden; und können noch über dieses, wenn zwey Stimmen ruhen sollen, dieselben mit einmahl oder allmählich eine nach der andern verschwunden.

3) In Ansehung der **Gegenfuge** ist hier noch zu erinnern, wie es bey derselben einerley ist, ob der Gefährte dem Führer in der Quinte, der Octave, oder der Terz, oder sonst einem andern Intervall nachfolget, und folglich ob die Wiederholung des Satzes in der zweyten Stimme in der freyen oder strengen Verkehrung geschicht. Nur muß man bey der angefangenen Art bleiben, und ist es nicht erlaubt, ehe davon abzugehen, als wenn man die Sätze vermittelst der engen Nachahmung zusammenbringet. Die wechselsweise Bewegung kann gleichfals unterbrochen werden, und hin und wieder eine Stimme der andern in ähnlicher Bewegung antworten, wenn die dritte nur darauf den Satz wieder in der Verkehrung faßt. Aus folgenden Exempeln wird man die Art und Eigenschaft der Gegenfuge genugsam beurtheilen können.

Tab. XXXVI. Fig. 1. Hier folget die zweyte Stimme der ersten in der Quinte in freyer Bewegung nach. Die dritte Stimme nimmt den Satz in der vorhergehenden Bewegung, da die zweyte eintritt; die vierte aber antwortet darauf verkehrt.

Tab. XXXVI. Fig. 2. Die zweite Stimme folget der ersten in der freyen verkehrten Bewegung in einem gleichen Intervalle nach, und läßt sich der eigentliche Gefährte erst im siebenten Tacte und hernach im Basse im zehnten Tacte hören.

Tab. XXXVI. Fig. 3. Auch dieses Exempel ist in der freyen verkehrten Bewegung. Im fünften Tact ist eine enge Nachahmung des Satzes zwi-

schen der Diskant- und Baßstimme zu bemerken; im sechsten fangen ihn die Alt- und Tenorstimme an terzenweise zu nehmen.

Tab. XXXVI. Fig. 4. Hier ist der Satz bey der Wiederhohlung in die strenge Gegenbewegung versetzt, wie man aus der ähnlichen Folge der Intervallen, in Ansehung ihrer Proportion sehen kann, und fänget der Geführte in der Terz an. Die dritte Stimme nimmt wieder denselben, und ist hierinn also die Ordnung der wechselsweisen Bewegung unterbrochen, so wie bey Fig. 1.

Man muß übrigens die Gegenfuge, Fuga contraria, nicht mit der verkehrungsfähigen Fuge, Fuga inversa, vermischen. Jene bezeichnet nichts anders als eine solche Fuge, wo der Versatz dem Nachsatze in der Gegenbewegung folget, wiewohl bey derselben, wenn sie doppelt ist, auch die verschiednen Gegensätze nach den Regeln des doppeltverkehrten Contrapuncts ausgearbeitet werden, und folglich unter sich verkehrungsfähig seyn können. Diese bezeichnet eine solche Fuge, die durchgehends vom Anfang bis zum Ende mit allen Zwischen- und Gegenharmonien nach dem doppelt verkehrten Contrapunct verfertigt ist, und wo die ganze Composition, mit Verkehrung der Stimmen, in die Gegenbewegung gebracht werden kann. Hiervon findet man Exempel in der Kunst der Fuge des seel. Herrn Capellmeisters Bach, und wird in den Beyträgen zu dieser Abhandlung von der Verfertigung eines solchen Contrapuncts Nachricht erfolgen.

(II.) All-

(II.) Allgemeine Regeln zum Verfolg einer zwey- drey- oder vierstimmigen Doppelfuge.

Es gehören hieher alle diejenigen Fugen, worinnen **verschiedene Sätze** unter sich verbunden werden, es mag der Geführte dem Führer in der Vergrösserung oder Verminderung, der ähnlichen oder unähnlichen Bewegung u. s. w. nachfolgen. Zur Verfertigung derselben ist zu merken:

(1) Daß die Sätze in Ansehung der Geltung der Noten sowohl als der Wendung des Gesanges von einander unterschieden seyn müssen, damit das Ohr die Bewegung des einen gegen den andern desto lebhafter empfinde.

(2) Daß es gut ist, wenn die Doppelfuge aus einer Stimme mehr bestehet, als sie Sätze hat. Es können nicht nur alsdenn künstlichere Nachahmungen angebracht, und die Sätze einzeln besser ausgearbeitet werden; sondern es dient dieses auch dazu, daß eine Stimme manchesmahl ausruhen, und desto frischer den Satz hernach ergreiffen könne, da hingegen in Doppelfugen, wo nicht mehr Stimmen als Sätze sind, meistentheils jede Stimme in völliger Arbeit ist.

(3) Daß ein Satz nicht allezeit brauchet ganz beybehalten noch gänzlich ausgeführet zu werden.

(4) Daß die Sätze nicht zugleich miteinander aufhören dürfen.

(5) Um sich in den Doppelfugen mit den vielen Sätzen nicht zu verwirren, so kann man bey der Ausarbeitung einen von dem andern mit darüber gesetzten Ziffern voneinander unterscheiden.

(6) Es ist nicht nöthig, daß der Satz und Gegensatz allezeit einander begleiten, und keiner ohne den andern erscheine. Man kann öfters bald diesen bald jenen besonders durcharbeiten, bevor man sie wieder vereint.

(7) Wenn die Sätze einmahl durchgeführet sind: so ist es einerley, den Haupt- oder Nebensatz wieder zuerst einzuführen.

(8) Alle die verschiedenen Sätze, die untereinander verbunden werden sollen, müssen, bevor man sich an die Ausarbeitung machet, erstlich nach den Regeln des doppelten Contrapuncts zusammengesetzet werden, damit sie bald auf diese bald auf jene Art unter sich verkehret werden können. Zweytens muß ein jeder Satz für sich besonders, so wie bey der einfachen Fuge, untersuchet werden, ob er sich selbst bald auf diese bald auf jene Art, unten oder oben, zwischen zwey, drey oder mehrern Stimmen, und dabey terzenweise, in enger Nachahmung periodisch oder canonisch folgen könne, und wie hernach ein anderer oder mehrere Sätze auf gleiche Art damit verbunden werden können. Drittens muß man untersuchen, ob Sätze darunter der Vergrösserung, der Verkleinerung, des widrigen Tacttheils, der unterbrochnen Nachahmung, der vermischten Bewegung ꝛc. fähig sind.

Hiernach entwurft man den Grundriß der Wiederschläge in der Partitur.

(9) Endlich kann die Einführung der Gegensätze noch auf zweyerley Art geschehen, nemlich

(a) Man arbeitet einen Hauptsatz, so wie bey der einfachen Fuge, eine Zeitlang durch, und schließt in einen zur Einführung des Gegensatzes bequemen Ton, welches insgemein der Hauptton ist. Dieser Gegensatz wird ebenfals wieder, so wie der vorige Hauptsatz, durch allerhand Wiederschläge und Tonarten eine Zeitlang durchgeführet. Nachdem faßt man unvermutheter Weise alle beyden Sätze kurz nach einander, und arbeitet sie nach der schon gemachten Disposition, nach ihren verschiednen Verkehrungen und Versetzungen, und in allerhand Arten der Nachahmung, bis zum Schlusse durch. Nach dieser Art findet man viele Doppelfugen vom Bartiferri

und

und dem jüngern Herrn Muffat ausgearbeitet. So wie es nun mit einer Doppelfuge von zwey Sätzen gehalten wird: so wird es auch mit einer von drey oder mehrern Subjecten gehalten, indem man nemlich ein jedes besonders vorher durcharbeiten kann, bevor man sie verbunden nach einander hören läßt.

3) Man kann alle Sätze, ohne einen jeden besonders vorher zu arbeiten, sogleich nach einander und zwar auf folgende Art einführen.

(*) Man brauchet nicht so lange zu warten, bis die anhebende Stimme ihr Thema durchgeführet hat; sondern man kann den Satz schon vorher eintreten lassen. So sind die meisten Händelischen Doppelfugen beschaffen.

(**) Wenn die anhebende Stimme ihr Thema vollendet hat: so läßt man sogleich in der folgenden ein neues hören.

(***) Wenn die anhebende Stimme ihr Thema vollendet hat: so läßt man sie sobald die folgende Stimme dasselbe wiederhohlet, und zwar insgemein nach einer kleinen Pause, damit der Unterscheid der Sätze desto merklicher sey, ein neues dagegen ergreiffen. Nach dieser Art findet man viele Doppelfugen vom Herrn Kuhnau und auch dem Herrn Capellmeister Bach gesetzet.

Wegen der Wiederschläge eines jeden Satzes beziehen wir uns auf das was oben davon gesagt ist. So wie es aber in Ansehung der Einführung der Gegensätze mit einer Fuge von zwey Subjecten gehalten wird: so wird es auch mit einer, die mehrere hat, gehalten. Die Anwendung wird leicht zu machen seyn. Bey der Art bey (*) nemlich kann man den dritten Satz einführen, ehe die zweyte den ihrigen vollbracht, und den vierten, ehe die dritte

den ihrigen geendet. Bey der Art bey (**) läßt man in der dritten Stimme ein neues Thema hören, wenn die zweyte das ihrige zu Ende gebracht, und in der vierten ein anders, wenn die dritte zu Ende ist. Nach der Art bey (***) läßt man die andere Stimme, sobald sie den vorigen Satz wiederhohlet hat, ein neues, und die dritte, sobald diese den Satz der zweyten Stimme wiederhohlet hat, ein viertes Thema ergreiffen, während der Zeit die vierte Simme den Satz der dritten wiederhohlet. Exempel werden alles deutlicher machen, und wird in der Erklärung derselben das was noch ferner bey einer Doppelfuge erinnert werden kann, beygebracht werden.

Erstes Exempel.

Es steht dasselbe Tab. XXXVII. Fig. 1. und enthält den Anfang einer zweystimmigen Doppelfuge für zwey gleiche Stimmen. Der Gegensatz tritt nach der oben bemerkten Art bey (***) kurz nach der angefangnen Wiederhohlung des Hauptsatzes ein, und stehet gegen denselben in dem doppelten Contrapunct in der Octave. Die nach dieser ersten Durchführung folgende Zwischenharmonie lenket die Modulation nach dem fis moll zu, woselbst der Hauptsatz, der vorher in der Unterstimme anfeng, in der Oberstimme anizt wiederhohlet, und ihm kurz darauf in der andern der zweyte Satz entgegen gesetzet wird. So wie die erste Durchführung mit einer Cadenz in h dur schloß: so schließt diese zweyte in fis moll. Bey beyden Cadenzen aber hebt sogleich, damit die Bewegung allezeit bleibe, eine Zwischenharmonie an, und lenket diese leztere das Gewebe nunmehr nach cis moll hin, woselbst die Unterstimme den Hauptsatz, und die Oberstimme darauf den Gegensatz nimmt. Man siehet aus diesem Exempel, wie in Fugen modulirt und der Satz aus einer Tonleiter in die andere versetzet werden kann, der Abwechselung nicht zu vergessen, womit die Stimmen eine um die andere den Satz oder Gegensatz nehmen.

Zweytes

Zweytes Exempel.

Dasselbe steht Fig. 2. Tab. XXXVII. Es ist diese zweystimmige Doppelfuge ebenfals für zwey gleiche Stimmen gemacht, und tritt darinn der Gegensatz nach der bey (*) bemerkten Art ein. Die Sätze sind nach dem doppelten Contrapunct in der Octave versertiget, wie man bey der Wiederhohlung der Sätze in der Tonleiter der Quinte, als welche die Gefährten von beyden bekömmt, am Ende dieser Figur sehen kann.

Drittes Exempel.

Dieses steht Fig. 3. Tab. XXXVII. und hat es in Ansehung des Eintrittes des Gegensatzes, der gegen den Hauptsatz im doppelten Contrapunct in der Octave steht, eben die Bewandniß als mit Fig. 1. dieser Tabelle, mit dem blossen Unterscheid, daß dort die tiefste und hier die höchste Stimme die Fuge anhebt. Nachdem sich der Gegensatz in der Oberstimme, gegen den Gefährten in der Unterstimme, hören lassen: so läßt sich derselbe zweymahl darauf in der Unterstimme in zwey verschiedenen Tonleitern, allein mit einer andern Gegenmelodie hören, worauf endlich beyde Sätze wieder verbunden werden, und zwar in der Tonleiter g, wo die höchste Stimme den ersten Satz anhebt, und kurz nachher die tiefste den zweyten Satz ergreift.

Viertes Exempel.

Es steht dasselbe Tab. XXXVIII. Fig. 2. und enthält den Anfang einer zweystimmigen Doppelfuge für zwey ungleiche Stimmen, worinn der erste Satz eine Zeitlang durchgeführet wird, bevor der zweyte eintritt. Bey der Durchführung des ersten Satzes, welche in den zehn ersten Tacten enthalten ist, merket man die wechselsweise Versetzung desselben zwischen den beyden Stimmen an. Der zweyte Satz, der in der Mitte des zehnten Tacts in der Oberstimme

stimme eintritt, wird ebenfals eine Zeitlang für sich durchgearbeitet, bevor er mit dem ersten vereinigt wird. Es ist dabey zu merken, wie derselbe, nach einer vorhergegangenen Cadenz in den Haupttön, anhebet, wie im eilften Tact die Unterstimme ihn in der Octave zu wiederhohlen, Mine macht, wie sie aber diesen Versatz unterbricht und ihn ordentlich in der Unterquinte im zwölften Tacte beantwortet; wie die Oberstimme den Satz terzenweise mitmachet, und ihn bey fortdauernder Modulation in a im dreyzehnten Tacte ergreift; wie zum Anfange des vierzehnten Tacts die Unterstimme denselben in einem gleichen Intervall anfängt, aber nicht forsezt, und in ebendemjenigen Tact mit einem ungleichen Intervall noch einmahl anhebt und in dem folgenden endigt, worauf die Oberstimme in gleichem Intervall in diesem funfzehnten Tacte den Satz zulezt wiederhohlet, und nach einem mit der Art desselben übereinkommenden Zwischensatze die Durchführung bey einer Cadenz in die Quinte schließt. Da folget denn endlich die Vereinigung der beyden Sätze. Der erste nemlich tritt in der Oberstimme wieder zuerst ein, und während der Zeit dieselbe den andern Satz darauf ergreift: so nimmt die andere Simme den ersten; worauf ebendieselbe den zweyten Satz vornimmt, und die erste dagegen zu gleicher Zeit den ersten hören läßt, und wo also die beyden Stimmen nach dem doppelten Contrapunct in der Octave unter sich verkehret werden, so wie es bey der Durchführung des zweyten Satzes geschahe, wo die eine Hälfte gegen die andere in den verschiedenen Versetzungen nach eben diesem doppelten Contrapunct verkehret ward.

Fünftes Exempel.

Dieses steht Tab. XXXVIII. Fig. 1. und enthält eine ganze zweystimmige Doppelfuge. Die Oberstimme läßt beyde Sätze sogleich hintereinander hören, indem sie nemlich nach einer kleinen Pause den zweyten anhebt, sobald der Baß den Gefährten des ersten macht. Im sechsten Tact werden die Sätze

nach

nach dem Contrapunct in der Octave verkehrt, und bekommt dadurch der Baß den zweyten Satz, währender Zeit der erste sich im Diskante hören läßt. Im achten Tact, wo sich die Stimmen zum Schlusse in die Quinte lenken, wird durch die Unterstimme, die die erwartete Schlußnote eine Octave höher nimmt und damit das Thema ergreift, die Bewegung wieder hergestellet. Die Oberstimme nimmt im folgenden Tact den zweyten Satz, und nachdem beyde Stimmen wieder unter sich verkehret worden, so lenket sich abermahls die Harmonie im dreyzehnten Tacte zur Ruhe, die aber theils durch die veränderte Fortschreitung des Basses, theils dadurch vermieden wird, daß der Diskant den erwarteten Schlußklang eine Octave höher nimmt, und damit den Hauptsatz zwar anbebet aber nicht vollführet, sondern sogleich, dem Basse nachzuahmen, den Anfang des Gegensatzes nimmt, und denselben als einen Zwischensatz, bis zu der im achtzehnten Tact erfolgenden Cadenz in den Hauptton, vereint durcharbeitet. Im folgenden Tacte wird der Satz und Gegensatz in einer verwandten Tonart durchgeführet, und scheints, als ob darauf im zwey und zwanzigsten Tacte die Harmonie aufs neue zur Ruhe gehen wolle. Die veränderte Fortschreitung des Basses aber verhindert sie, und der Diskant und Baß nehmen den Hauptsatz in der engen Nachahmung, der erste zwar verkürzt, der andre aber ganz, wogegen der Diskant den Gegensatz in der noch fortdauernden Modulation in b hören läßt, die im folgenden Tact, wo der Baß denselben ergreift, in es verwandelt wird. Nachdiesem wird im Diskant, der den ersten Satz wieder hören läßt, derselbe verlängert, um auf zweyerley Art den Gegensatz im Basse hören zu lassen, und dadurch endlich die Harmonie in den Hauptton zurücke zu führen, woselbst denn im neun und zwanzigsten Tact das Hauptthema zwischen beyden Stimmen in der engen Nachahmung angehoben, aber von der ersten nicht geendet wird, als welche mit dem zweyten Satz dagegen das Gewebe fortsetzet, worauf denn der Baß zulezt noch einmahl den Gegensatz nimmt, und damit die Fuge geschlossen wird.

Sechstes Exempel.

Es stehet dasselbe Tab. XXXIX. Fig. 1. und enthält den Anfang einer vierstimmigen Fuge mit zwey nach dem Contrapunct in der Octave unter sich verkehrten Subjecten. Der Gegensatz tritt, wie man siehet, schon vorher ein, ehe die anhebende den Hauptsatz vollendet; und in eben dieser Entfernung läßt sich der Gefährte des Gegensatzes gegen den Gefährten des Hauptsatzes in achten Tacte hören. Im zwölften Tacte neiget sich die Harmonie zu einer Cadenz ins cis, die aber durch die Fortschreitung des Basses, als welcher auf dem gis das Thema anhebt, aber nicht vollführet, vermieden wird. Die Mittelstimme hingegen, die in enger Nachahmung einen halben Tact nachhero das Thema anhebt, vollendet auch dasselbe, wobey aber zu merken, wie der Baß abermahls, nachdem diese Mittelstimme kaum das Thema recht angefangen, derselben in Arsi gleich darauf mit verkürztem Hauptsatze nachfolget, doch nach einigen Zwischennoten das andere Subject in der ordentlichen Entfernung dagegen macht. Bey Fig. 2. dieser Tabelle, ist das erste vermittelst einer canonischen Nachahmung in Arsi und Thesi auf eine künstliche Art erst dreystimmig, hernach zweystimmig, durchgearbeitet zu finden. Sowohl der eigentliche Anfang des drey- als zweystimmigen Canons ist mit Zeichen bemerket worden. Nach vollendtem Canon tritt endlich die Hälfte des ersten Subjects im Basse im zwölften Tacte wieder ein, und wird dieselbe in der Tonleiter h im vierzehenten Tact mit eben derselben beantwortet, worauf im sechszehnten Tact die Mittelstimme mit dem Gegensatze bey vollständigerer Harmonie zu spielen anfängt. x.

Siebentes Exempel.

Dasselbe steht Tab. XL. und enthält verschiedene enge Nachahmungen zweyer Sätze, wovon der Verfasser erst jedes besonders in einer vierstimmigen Doppelfuge durchgearbeitet hat, bevor sie unter sich verbunden wor-

worden. Der erſte Satz iſt Fig. 1. zu ſehen, woſelbſt der Alt dem Baſſe mit einem gleichen Intervall in eben derjenigen Entfernung antwortet, als der Tenor dem Diskante zuvor nachfolgete. Gegen dieſe beyden zuerſt anhebenden Stimmen ſtehen die zwey letzten in dem doppelten Contrapunct in der Octave. Der zweyte Satz iſt Fig. 2. zu ſehen, und iſt die canoniſche Nachahmung des Satzes unter ſich ebenfals mit einem gleichen Intervall, doch ohne daß dabey, wie bey Fig. 1. die Stimmen nach dem doppelten Contrapunct in der Octave verkehret wären, verrichtet worden. Bey Fig. 3. wird dieſer zweyte Satz in enger canoniſchen Nachahmung von zwey Stimmen allezeit terzenweiſe zugleich hervorgebracht. Dieſes Verfahren gründet ſich nach Art der Alten zu ſprechen, auf denjenigen doppelten Contrapunct, der aus einem Bicinio ein Quadricinium macht, und kann nach der heutigen Lehrart, wie man ſehen wird, eine ſolche Compoſition ſowohl nach dem doppelten Contrapunct in der Octave und Decime als nach dem in der Duodecime, ja nach vielen andern entworfen werden. Bey Fig. 4. iſt die erſte Verbindung der Sätze zu finden. Der Baß hebt den erſten und der Alt den andern an. Auf eben dieſe Art in gleicher Entfernung folgt der Tenor mit dem Diskante nach. Bey Fig. 5. tritt der zweyte Satz zuerſt und der erſte zuletzt ein. Wenn wir bey dieſer Figur den Eintritt der beyden Sätze im vierten Tact des Alts und Tenors beſonders anſehen: ſo findet es ſich, daß dieſelben in eben derjenigen Ordnung, wie bey Fig. 4. erſcheinen, nemlich der erſte Satz zuerſt, und alsdenn der zweyte. Wenn aber bey Fig. 4 die tiefere Stimme allezeit vor der höhern vorher gieng: ſo iſt es hier umgekehrt, indem die höhere als die Altſtimme, vor der tiefern, als dem Tenor, vorher gehet. Die Stimmen ſind hieſelbſt alſo verkehrt, und zwar gründet ſich dieſe Verkehrung auf den doppelten Contrapunct in der Duodecime. Um mehrerer Deutlichkeit willen ſind dieſe Stimmen bey beyden Figuren mit Zeichen bemerket worden. Bey Fig. 6. werden beyde Sätze terzenweiſe verbunden, und zwar

heben die beyden äusserſten Stimmen den erſten Satz, und die beyden mittlern den zweyten Satz zugleich an. In der Mitte kommen die beyden Sätze noch einmahl auf gleiche Art, doch umgekehrt, zum Vorſchein, indem nemlich die beyden mittlern Stimmen den erſten Satz, die beyden äusſerſten aber den andern zugleich terzenweiſe durchführen. Dieſe Umkehrung gründet ſich ſowohl als der Satz an ſich auf denjenigen doppelten Contrapunct, den man bey Verfertigung deſſelben vor Augen gehabt hat; und kann dieſer Contrapunct, wie kurz vorher erwehnt worden, ſowohl der in der Octave und Decime, als der in der Duodecime ſeyn.

Achtes Exempel.

Es ſteht daſſelbe Tab. XLI. Fig. 1. und enthält den Anfang einer vierſtimmigen Doppelfuge mit zwey Sätzen, die in der anhebenden Stimme gleich unmittelbar auf einander folgen, indem ſich nemlich der zweyte, ſobald in der Stimme darüber der erſte wiederhohlet wird, dagegen hören läßt. Man könnte ſolche Arten der Fuge nicht unrecht canoniſche Doppelfugen nennen, indem der zweyte Satz darinnen nichts anders als eine Fortſetzung des erſten iſt, und dadurch ein langes nachzuahmendes muſikaliſches Pneuma entſteht. Bey Fig. 2. werden dieſe beyden Sätze verbunden, und zwar wird der erſte daſelbſt Sextenweiſe zugleich hervorgebracht, währender Zeit der Baß dazu moduliret. Was in dem vorhergehenden Exempel von derjenigen zweyſtimmigen contrapunctiſchen Compoſition geſagt worden, die durch den Zuſatz der Terzen drey und vierſtimmig werden kann, gilt auch hier, indem die Sexten nichts anders als umgekehrte Terzen ſind. Wie aber bey dieſer Fig. 2. der erſte Satz in den oberſten Stimmen erſcheinet: ſo wird derſelbe bey Fig. 3. in den beyden unterſten Stimmen, und dagegen der zweyte in den beyden Oberſtimmen, und folglich alſo nach der Verkehrung desjenigen doppelten Contrapuncts, nachdem man den Satz zergliedern kann, hervorgebracht.

bracht. Die leichteste Zergliederung geschicht nach dem Contrapunct in der Decime; doch kann sie auch nach dem in der Octave und Duodecime verrichtet werden, wie man zu seiner Zeit sehen wird.

Neuntes Exempel.

Dasselbe steht Tab. XXXVI. Fig. 5. und enthält den Anfang einer vierstimmigen Fuge in der Gegenbewegung, und haben wir darinn zwey Sätze zu betrachten, wovon der andere, sobald die Folgestimme den in der Gegenbewegung anhebenden Satz wiederhohlet, in der anfangenden dagegen hervortritt. Diese beyden Sätze kommen hieselbst vermittelst der Verkehrung auf viererley Art gegeneinander zum Vorschein. Das **erstemahl** findet man sie im dritten und vierten Tact, wo der zweyte Satz oben, der erste aber unten stehet. Das **anderemahl** stehen sie im fünften und sechsten Tact, und zwar umgekehrt, der erste Satz oben, der zweyte hingegen unten. Wenn bey dieser Verkehrung der Stimmen die Intervallen einerley bleiben: so kommt dieses daher, weil die Bewegung dabey, wie man sieht, zugleich verändert wird. Das **drittemahl** stehen diese beyden Sätze im siebenten und achten Tact, und sind daselbst in Ansehung der eben vorhergehenden Verbindung, nach dem doppelten Contrapunct in der Duodecime verkehret worden. Das **viertemahl** siehet man sie im eilften und zwölften Tact, wo sie in Ansehung der itzt erklärten Art verkehret sind. Da die Bewegung aber zugleich dabey verändert wird: so bleiben die Intervallen bey der Verkehrung der Stimmen einerley. Aus der Lehre vom doppelten verkehrten Contrapunct, die in den Beyträgen vorgetragen werden wird, soll dieses deutlicher werden.

Zehntes Exempel.

Dieses stehet Tab. XLII. und XLIII. und enthält eine ganze dreystimmige Fuge mit zwey Subjecten, die nach dem doppelten Contrapunct in der

Octave unter sich verkehret werden. Der andere Satz hebt in eben derjenigen Stimme an, da der Hauptsatz angefangen, und zwar in der Mitte der Wiederholung desselben in der obersten Stimme, wie man in dem Tacte c sehen kann. Nachdem beyde Sätze zu Ende geführet sind; so wird im Tacte e ein Zwischensatz gemacht, der aus einem aus dem Hauptsatze entlehnten und in die Gegenbewegung versezten Gange besteht. Selbiger erscheinet zuerst in der Unterstimme, wird aber sogleich darauf in eben demselben Tact von der obersten nachgemachet, worauf in dem folgenden bey f die beyden Sätze, jedoch umgekehrt, wieder eintreten, indem der Hauptsatz unten und der Gegensatz oben zu stehen kommet.

Nachdiesem wird wieder ein Zwischensatz gemacht, der von der lezten Hälfte des Tacts g anhebet, und in den zwey darauf folgenden fortgesetzet wird. Es ist die Clausel, die vermittelst der Nachahmung in diesem Zwischensatze durchgearbeitet wird, mit Zeichen bemerket, und kann man die chromatischen Gänge dagegen zugleich beobachten.

Bey der Cadenz bey k hebet der Baß den ersten Hauptsatz, und ein Viertheil später und folglich in Arsi in der Gegenbewegung der Diskant denselben an. Beyde aber verkürzen ihn: worauf aber am Ende des Tacts k der Diskant den Hauptsatz in der eigentlichen Bewegung, jedoch in Arsi fasst, und nachdem er selbigen in dem folgenden geendigt, die letzte Hälfte des Hauptsatzes, nehmlich den chromatischen Theil desselben, in dem Tacte m, geschwinde darauf ergreift, währender Zeit die Mittelstimme die schon bekannte und hier wieder mit Zeichen bemerkte Clausel anhebt, aus welcher denn wieder ein neuer Zwischensatz erwächst.

Bey dem Tacte o hebt die Mittelstimme aufs neue das Hauptthema an, und folgt der Diskant in enger canonischer Nachahmung in Arsi sogleich ei-

eine Quinte höher mit demselben nach. Da tritt denn am Ende dieses Tacts im Basse der zweyte Hauptsatz dagegen hervor, worauf wieder ein Zwischensatz folget, der aber durch den im 2 acte 1 eintretenden Hauptsatz wieder aufgehoben wird. Der Alt hebet denselben darinnen in der Gegenbewegung an, und ein Viertheil später und also in Arsi folget der Baß vermittelst der engen Nachahmung in eben dieser Bewegung mit demselben nach. Der Diskant scheint auch gewillet seyn, sich in diesen Streit zu mischen; thut aber nichts weiter, als daß er mit dem Satze in verschiedener Bewegung spielet, bis das Hauptthema in der eigentlichen Bewegung in der lezten Hälfte des Tacts im Basse wieder eingeführet, und kurz darauf zu Ende dieses Tacts auf dem lezten Viertheile desselben, und also in Arsi vermittelst der Nachahmung in der Octave von der Oberstimme nachgemachet wird. An beyden Oertern aber ist das Thema verkürzt. Darauf hebet die Mittelstimme in dem Tacte 1 nach der Viertheilpause ein aus dem Hauptsatze entstandenes Förmelchen an, welches vermittelst der Nachahmung in den übrigen beyden Stimmen, von der untersten in Thesi und von der obersten in Arsi sogleich wiederholet, und eine Zeitlang zwischen allen dreyen Stimmen, wie man es durch Zeichen bemerket hat, durchgeführet, und durch andere dazu kommende geschickte Gänge und Nachahmungen bis auf den Tact 3 fortgesetzet wird, wo die Mittelstimme den Hauptsatz wieder anhebet, aber nicht vollführet; wo der Baß in Arsi darauf ein Viertheil später eben denselben in der Gegenbewegung faßt, und ebenfals verkürzt; wo aber endlich der Discant den Hauptsatz ordentlich ergreift und damit die Fuge schließt, nachdem sich im Tacte 2-1 zuvor der zweyte Satz nocheinmahl dagegen hören lassen.

Eilftes Exempel.

Dasselbe fängt auf der Tab. XLIII. unten an, und schließt auf der Tab. XLV. Es enthält eine Fuge zwischen zwey Violinen und dem Basse, und

besteht

besteht aus einem Satze und chromatischen Gegensatze. Beyde stehen in dem doppelten Contrapunct in der Octave gegen einander, wie man aus der Vergleichung derselben bey (a) und (b), allwo der Hauptsatz oben steht, und (g) und (h) wo derselbe unten erscheinet, sehen kann. Wenn wir die verschiednen Durchführungen nach den verschiednen Modulationen ansehen wollen: so erstrecket sich die erste **Durchführung** vom Tacte (a) bis (o) und sind die beyden Sätze darinnen zwischen der Tonleiter des Haupttons und der Dominante allein durchgearbeitet worden. In dem Tacte (k) und (l) spielet die Oberstimme mit den Anfangsnoten des Hauptsatzes gegen das Gegenthema; worauf sie ein Förmelchen zum Zwischensatze anhebt, das der Baß sogleich in der Nachahmung ergreift, währender Zeit die Mittelstimme nach Proportion dagegen modulirt. Diese erste Durchführung wird endlich in der Mitte des Tactes (o) vermittelst des Zwischensatzes, der die Harmonie nach f dur hinlenket, mit einer unvollkommnen oder halben Cadenz darinn geendigt, wobey denn die Mittelstimme Gelegenheit nimmt, den Hauptsatz wiedereinzuführen, und damit die zweyte **Durchführung** anzuheben. In dem Tacte (p) tritt die Oberstimme mit dem zweyten Satze dagegen hervor, und bey (q) hebt der Baß in engerer Nachahmung, als zuvor ebenfals den ersten Satz zu zweyenmahlen, jedoch nur verkürzt an, indem er ihn nemlich erst bey (r) ordentlich faßt, und worauf zum Anfange des Tacts (u) in f cadenziret wird. Um die Bewegung aber zu erhalten, so setzet die Mittelstimme sogleich von der Schlußnote ab, und hebet vermittelst einer kurzen Formel einen neuen Zwischensatz an. Der Baß scheinet zwar, ob wolle er das Thema nehmen; geselle sich aber vermittelst der Nachahmung zu diesem Zwischensatze, währender Zeit die Oberstimme mit einer andern Clausel und zwar vermittelst der Versetzung derselben sich gegen diese beyde andern zusammenstreitenden Stimmen hören läßt. Diese Zwischensätze lenken die Harmonie nach dem a moll, allwo denn im Tacte (x) die **dritte Durchführung** und zwar in der zweyten Stim-

Stimme anhebt, nachdem der Baß im vorhergehenden Tacte den Hauptsatz zuvor, jedoch verkürzt, eingeführet hatte. Der Gegensatz ist für dieses mahl davon weggelassen. Beyde Sätze aber treten bey (3) und (aa) in der Baß- und Oberstimme wieder kurz nach einander ein, worauf zwar in a moll bey (dd) cadenziret, aber zu dieser dritten Durchführung von den beyden Oberstimmen, die die beyden Subjecta fassen, annoch ein Anhang gemacht wird. Unmittelbar nach diesem Anhange ohne fernern Einschub einiger Zwischensätze, in der Mitte des Tacts (ff) hebt die Oberstimme nach Verlassung des Gegensatzes, den Hauptsatz und damit die vierte Durchführung an. Auf was für Art die übrigen Stimmen dagegen antworten, wird man aus den über die Sätze befindlichen Ziefern sehen können. Diese vierte Durchführung endigt sich mit einer Cadenz in g moll im Tacte (o o), worauf ein Zwischensatz gemacht wird, der aus einer zwischen den beyden Oberstimmen angestellten Nachahmung über eine gewisse Clausel besteht, wogegen der Baß mit dem Anfange des Hauptsatzes vermittelst der Versetzung spielet. Diese Zwischensätze führen endlich die Harmonie wieder in den Hauptton zurück, wo denn in dem Tacte (u u) die fünfte und lezte Durchführung der beyden Sätze vorgenommen, und darauf mit einer anhaltenden Cadenz geschlossen wird.

Von Fugen mit drey und vier Subjecten wird in den Beyträgen gehandelt werden. Wir geben unterdessen den Liebhabern Gelegenheit, sich mit der Auflösung einiger canonischen Fugen nach Belieben zu beschäftigen. Es fangen dieselben Tab. XLV. unten an und werden auf der folgenden Tabelle fortgesetzet. Man wird aus dem Anblicke der erstern sogleich erkennen, daß die Verächter dieser Schreibart wohl Unrecht haben, wenn sie die Welt bereden wollen, es könnte kein guter, ungezwungener, und natürlicher Gesang in dergleichen Art von Arbeit vorhanden seyn. Operarienmäßige Wendungen muß man so wenig darinnen suchen, als in periodischen Fugen. Man darf in solchen Sachen nichts anders als eine männliche und gesetzte Melodie, die sich auf keine Modepassagen gründet, erwarten. Wenn wir bey diesen Canons die sonst gewöhnliche Über-

ſchrift weggelaſſen: ſo geſchicht dieſes darum, um denjenigen, die ſich in dieſer Schreibart ſchon gerübet haben, nicht das Vergnügen der Auflöſung zu benehmen. Denn ſobald man die Eintritte mit gewiſſen Characteren bemerket, und die Schlüſſel noch dazu in ihrer Ordnung aufs Syſtem hinſetzet: ſo iſt der Canon ſchon ſo gut als aufgelöſet, und kann man ſich alsdenn auf das glückliche Errathen deſſelben wohl nichts zu gute thun. Denjenigen aber, die gar nichts von der canoniſchen Schreibart wiſſen, würde vermittelſt ſolcher Ueberſchrift gar nichts geholfen ſeyn. Uebrigens finden ſich in dieſen wenigen Muſtern, wozu man in den Beyträgen den Schlüſſel geben, und welche man noch mit einigen andern vermehren wird, nicht allein Canons im Einklange und der Octave, der Terz, der Quinte allein, u. ſ. w. ſondern auch in vermiſchten Intervallen, und dabey in Arſi und Theſi, in der Verringerung, einfachen und doppelten Vergröſſerung, in der ähnlichen und unähnlichen Bewegung von allerley Art, nach demjenigen Contrapunct, der aus einem zweyſtimmigen Satz einen drey- und vierſtimmigen macht, alle, auſſer einem, unendlich oder perpetui, und drey darunter, die alle Töne im Zirkel durchwandern, einfache und doppelte, und endlich iſt ein ſogenannter Canon polymorphus angehängt, der in alle Intervalle aufgelöſet werden kann, in Arſi und Theſi, in allen vier Bewegungen, in der Verringerung und Vergröſſerung, in der unterbrochnen Nachahmung im Zirkel durch alle Töne, zwey- drey- und vierſtimmig. Kurz man kann an dieſem Canone polymorpho alles was bisher gelehret iſt, und im Hauptſtück vom doppelten Contrapunct noch gelehret werden ſoll, anwenden.

Das

Das fünfte Hauptstück.

Von der Gegenharmonie.

§. 1.

Diese Gegenharmonie nimmt ihren Anfang, sobald der Gefährte eintritt, es sey denn, daß man den Führer sogleich bey Anhebung des Stückes schon mit einer andern Stimme zu begleiten angefangen. Es geschicht dieses leztere aber nur, (wenn es eine eigentliche Fuge ist,) ausserordentlicher Weise in Fugen für die Singestimme und in Fugen für verschiedene Instrumente. Ordentlicher Weise, und in Clavier-und Orgelfugen allezeit, hebt der Satz ohne alle Begleitung einer andern Harmonie allein an. Ist derselbe nun zu Ende, so suchet man eine geschickte Melodie, die sich gegen den vermittelst der Versetzung in der nunmehr in der andern Stimme erscheinenden Fugensatz, in derjenigen, die angefangen hat, hören läßt. Wenn nun die Fuge dreystimmig ist: so versteht es sich von selbst, daß, wenn die zweyte Stimme ihren Satz vollbracht, und die dritte eintreten soll, sie sich mit der ersten verbinden, und gegen diese dritte zusammen harmoniren muß. Ist die Fuge vierstimmig: so gesellet sich beym Eintritt der vierten Stimme, die dritte nach geendtem Fugensatze zu der Harmonie der zwey ersten Stimmen, und so weiter.

§. 2.

Diese Gegenharmonie braucht bey dem Eintritt eines Satzes so wenig allezeit consonirend als dissonirend zu seyn. Wir wissen, daß sobald sich ein bequemer Ort zur Einführung desselben zeiget, man nicht nach einem andern warten darf. Findet es sich also, daß der Satz bey einer liegenden Dissonanz

hervortreten kann: so ist es vortreflich. Findet sich aber dieses nicht, so muß es unstreitig bey einer consonirenden Harmonie geschehen, und sind hiebey also die Umstände, worinn man sich befindet, in Obacht zu nehmen. Man sehe itzo die zum Hauptstück vom Gefährten gegebnen Exempel, nebst denen vom Verfolg der Fuge aus dem dritten Abschnitt des vorigen Hauptstückes wieder nach, um neue zu ersparen.

§. 3.

Es ist gut, bey Verfertigung der Gegenharmonie eine oder andere Art des einfachen Contrapuncts zum Augenmercke zu haben. Man läuft weniger Gefahr, ausschweiffend zu werden, als wenn man dieselbe nach dem vermischten einfachen Contrapuncte entwirft. Bey diesem kann es geschehen, daß man auf Einfälle geräth, die mit der Natur des Hauptsatzes keine Aehnlichkeit haben, und folglich mit selbigem sehr ungeschickt zusammen hängen. Wie aber in allen Arten musikalischer Stücke ein Theil mit dem andern wohl übereinstimmen muß, wenn ein schönes Ganze daraus werden soll: so ist dieses hauptsächlich bey der Fuge zu beobachten. Daß die Art des einfachen Contrapuncts aber, den man zum Anfange erwählet, bis zum Ende beybehalten werden müsse, giebt sich von selbst. Oefters sind die Führer so beschaffen, daß man einen Theil daraus entlehnen, und vermittelst der Nachahmung und Versetzung in Absicht auf die Klangfüsse, das ist, die Figur, Anzahl und Bewegung der Noten daraus eine Gegenharmonie formiren kann. Solche Gegenharmonien nun hängen unstreitig mit dem Hauptsatze am besten zusammen. Wer den Fugensatz nach oben erklärten Exempeln gleich vom Anfange so einrichtet, daß der Gefährte in dem Laufe der Fuge ehe eintreten kann, als der Führer zu Ende ist; wer dabey die Zergliederung desselben nach allen möglichen Arten versuchet, der wird seine Natur und Eigenschaft am besten kennen lernen, und sich dadurch in den Stand setzen, in der Art des harmoni-

monischen Gewandes, womit der Fugensatz erscheinen kann, desto weniger zu fehlen. In Fugen mit vielen Subjecten, die gleich vom Anfange unter sich vereinet werden, setzet es dieserwegen keine Schwürigkeit. Ein Satz formirt die Harmonie zu dem andern. Sind dabey die Sätze so eingerichtet, daß einer oder der andere terzen- oder decimenweise gegen die andern fortgehen kann, so ist es noch leichter. Diese Terzen- oder Decimengänge können aber ebenfals, wie wir im vorhergehenden Hauptstücke gesehen, bey einer einfachen Fuge statt finden.

§. 4.

Je grösser die Anzahl der Stimmen einer Fuge ist, desto weniger bunte Figuren läßt dieselbe in der Gegenharmonie zu. Währender Zeit, daß die eine Stimme ihre Kräusel macht, müßte doch die andere nur eine elende Füllstimme abgeben. In der Fuge aber streiten alle Stimmen gegen einander, und hat keine ein Vorrecht vor der andern, wie in andern Gattungen musikalischer Stücke. Sie müssen also alle eine gute Melodie haben, und keine darinnen vor der andern besonders herrschen. Der Gesang muß dabey durchgehends verbunden oder obligat seyn, und daher gehören die in der freyen Schreibart sonst erlaubten Gänge im Einklange oder der Octave nicht in die eigentliche Fuge, gesetzt daß man dergleichen auch bey grossen Meistern findet. Von Fugen für die Singestimme, die mit Instrumenten begleitet werden, und wo diese mit dieser oder jener Stimme im Einklang oder der Octave fortgehen, ist hier die Rede nicht.

§. 5.

So wenig aber die Gegenharmonie gekräuselt oder zu buntscheckigt seyn soll: so wenig sind die generalbaßmäßigen Passagen erlaubt. Wenn der seel. Herr Musikdirector Kirchhof aus Halle, in seinen bekannten Fugen über

alle 24 Töne die Gegenharmonien vermittelſt der Ziefern beſtändig angezeiget hat: ſo iſt dieſes deswegen geſchehen, daß er ſeinen Schülern zugleich den Generalbaß und die Art der verſchiedenen Eintritte eines Fugenſatzes beybrächte. Seine Abſicht iſt nicht geweſen, dieſe flüchtigen Geburten als Muſter einer wohl ausgearbeiteten Fuge auszugeben. Diejenigen Fugenmacher hingegen ſind nicht auf dieſe Weiſe zu entſchuldigen, die in ihren Ausarbeitungen, wo keine Ziffern vorhanden ſind; ſondern wo alle Noten in jeder Stimme durch würkliche Noten ausgedrücket ſtehen, doch nichts mehr als ein ordentliches Accompagnement zu Markte bringen. Um in dieſen Fehler nicht zu verfallen, iſt nöthig, daß eine Stimme ſich allezeit gegen die andere fortbewege, es geſchehe nun durch Rückungen, durchgehende oder Wechſelnoten, nachdem es die Umſtände an die Hand geben.

§. 6

Bey dieſer Gegenharmonie iſt darauf zu ſehen, daß die Stimmen nicht einander zu nahe kommen, oder nicht alzuweit auseinander gehen. Es iſt zu dem Ende erlaubt, eine oder mehrere Stimmen vermittelſt einer klüglich angebrachten Pauſe manchesmahl ſchweigen zu laſſen, und da giebt man, wie bereits oben erwehnet iſt, alsdenn derjenigen Stimme die Pauſe, bey der kurz darauf der Hauptſatz eintreten ſoll.

Das sechste Hauptstück.

Von der Zwischenharmonie.

§. 1.

Die Zwischenharmonie fänget da an, wo die Gegenharmonie aufhöret, oder vielmehr, sie ist eine Fortsetzung derselben, und dauert so lange, bis der Fugensatz wieder eintritt. Sie muß also ebenfals, wie die Gegenharmonie, aus der Natur des Hauptsatzes fliessen, und mit der bereits demselben entgegen gesetzten Harmonie überein kommen.

§. 2.

Hieraus folget, daß alle Passagen, die in den verschiednen Stimmen nicht vermittelst der Nachahmung und Versetzung bequem durchgeführet werden können, alle Griffbrüche, Harpegemens, Batterien, weitläuftige Tiraden, generalbaßmäßige Sätze, allerhand buntscheckigte und in die fantastische Schreibart gehörenden Figuren, Gänge mit Unisonen oder Octaven, ariemäßige Wendungen und sogenannte galante Sätze davon ausgeschlossen bleiben.

§. 3.

Wo nimmt man aber die Passagen zu den Zwischensätzen her? aus dem Hauptsatze; aus der schon demselben entgegengesetzten Harmonie, wie man hievon die in dem vierten Hauptstück von der Zergliederung gegebnen Exempel anitzt nochmahl zurücke lesen kann; und endlich, wenn das Thema nicht von der Beschaffenheit ist, daß etwas besonders daraus entlehnet werden kann so ersinnet man gute harmonische mit der Natur und Bewegung des Fugensatzes übereinstimmenden Gänge, wie man hievon im vierten Hauptstück im dritten Abschnitte Exempel gesehen hat. Daß man geschickte Zwischensätze zu machen, alle möglliche in dem ersten Hauptstücke erklärten Arten der Nachahmung wohl inne haben müsse, ist leicht zu erachten. §. 4.

§. 4.

Diese Zwischenharmonie muß nicht zu lang seyn, zumahl wenn das Thema schon an sich lang ist, und nicht zu ofte vorkommen. Es würde der Hauptsatz dadurch verhindert werden, sich genugsam hören zu lassen.

§. 5.

Sie muß ferner so eingerichtet werden, daß der Hauptsatz unvermuthet dazwischen eintreten könne, wenn sie nicht etwa mit einer Cadenz endigt, bey welcher derselbe alsdenn eingeführet wird. Dieses aber hänget von der Modulation, und bey derselben von einem bequemen Intervall ab, gegen welches der Fugensatz eintreten kann.

§. 6.

Die Zwischensätze brauchen nicht allezeit vollstimmig zu seyn. Man kann eine oder zwey Stimmen allmählich hintereinander verschwinden, oder öfters zusammen aufhören lassen, um hernach den Fugensatz desto nachdrücklicher und deutlicher wieder einzuführen, zumahl wenn eine Mittelstimme denselben nehmen soll.

§. 7.

Alle Fugen hören endlich mit dem Satze selber, oder mit einer noch kurz drauf folgenden Harmonie auf. Man findet Exempel von beyden. Das erste aber ist unstreitig besser; in allen beyden Fällen aber geschicht das Ende vollstimmig, nach der Anzahl der Stimmen der Fuge, so wie der Anfang einstimmig war.

Das ſiebente Hauptſtück.

Vom Contrapunct überhaupt.

§. 1.

Das Wort **Contrapunct** iſt aus der Gewohnheit der Alten entſtanden, die vor Erfindung der heutigen Noten nichts als Puncte gebrauchten, und ſolche hinter oder übereinander ſetzten, und wird daſſelbe bey den Lehrern der Muſik in zweyerley Verſtande genommen, in einem **weitern** und **engern**. In **weiterem Verſtande** bezeichnet es die Setzkunſt und alle Arten muſikaliſcher Stücke überhaupt. In **engerm Verſtande** bezeichnet es nur einen gewiſſen Theil aus der Setzkunſt und darinnen eine gegen einen gewiſſen Satz verfertigte Melodie. Wird nur eine einzige Melodie gegen dieſen Satz gemacht: ſo heißt eine ſolche Compoſition ein **zweyſtimmiger Contrapunct**. Werden zwey, drey, vier und mehrere Melodien dagegen gemacht: ſo heißt ſie ein **drey- vier- fünf- und mehrſtimmiger Contrapunct**.

§. 2.

Dieſer Satz wird entweder aus eigner Einbildung, oder insbeſondere in geiſtlichen Muſiken, aus einem Kirchenliede hergenommen, und kann ſowohl der Baß, als Diskant, ſowohl der Alt als Tenor denſelben haben. Iſt er aus einem Kirchenliede hergenommen, ſo nennet man den Satz einen **veſten Geſang** (cantus firmus.) Sonſt aber und überhaupt wird dieſer Geſang, gegen welchen ein Contrapunct verfertigt wird, nur bloßhin ein **Satz**, oder **Hauptſatz**, lat. ſubiectum, ital. ſoggetto, und der Contrapunct dazu der **Wider-** oder **Gegenſatz**, contraſubiectum, contraſoggetto, genennet.

§. 3.

Wird dieser Contrapunct über den Hauptsatz verfertigt: so heißt er bey den Griechen und Lateinern in der männlichen Endung: contrapunctus hyperbatus, welsch contrapunto sopra il soggetto. Davon sehe man zum Exempel Tab. XLVIII. Fig. 1. 2. 3. Kommt der Contrapunct unter den Hauptsatz zu stehen: so heißt er contrapunctus hypobatus, contrapunto sotto il soggetto. Davon findet man Exempel Tab. XLVII. Fig. 1. 2. 10. Wird der veste Gesang aber in den Mittelstimmen angebracht, und in den äussersten dazu contrapunctiret: so nennet man dieses auf italiänisch: falso bordone, franz. faux bourdon. Hievon sehe man ein Exempel bey Fig. 5. Tab. L. Doch pflegen einige auch diejenige Setzart darunter zu verstehen, wenn zwar der veste Gesang in eine Mittelstimme geschrieben, aber doch durch ein im Tone sechszehnfüßiges Instrument, z. E. einen Baßbrummer, (bombardo) ein Schlangenrohr, fr. (serpent,) oder dergleichen Register auf der Orgel hervorgebracht wird.

§. 4.

Jeder Contrapunct ist entweder gleich oder ungleich, æqualis oder inæqualis. Gleich heißt er, wenn die Noten in den übereinanderstehenden Stimmen von einerley Geltung gegen einander sind, z. E. eine Runde gegen eine Runde, eine Zweyviertheilsnote gegen eine Zweyviertheilsnote, u. s. w. Ungleich heißt er, wenn die Noten in den übereinander stehenden Stimmen von unterschiedner Geltung gegeneinander sind, z. E. zwey Zweyviertheilsnoten, oder vier Viertheile, oder acht Achttheile gegen eine Runde, u. s. w. In beyden Gattungen können entweder bloße Consonanzen vorhanden, oder Consonanzen und Dissonanzen untereinander vermischt seyn. Die Verfertigung sowohl dieser als jener Arten an sich gehöret unter die Anfangsgründe der musikalischen Setzkunst, und heißt contranotiren; und da wir selbige voraus setzen; so brauchts davon keiner weitern Vorstellung in Exempeln.

Wir

Wir merken hier bloß, daß der gleiche Contrapunct, er sey consonirend allein, oder con- und dissonirend, d. i. vermischt, sonst der gemeine, schlechte, ingleichen veste Contrapunct, contrapunctus vulgaris, planus oder firmus; der ungleiche vermischte aber, ein gebrochener, figurirter, bunter, geblümter, verzierter Contrapunct, contrapunctus fractus, diminutus, figuratus, floridus, coloratus, ornatus, pflegt genennet zu werden, wenn er über oder unter einen Choral verfertigt ist. Wenn aber die Composition aus eigenem Kopfe hergenommen, und aus solchen Figuren und Noten in beyden Stimmen zusammen gesetzet ist, daß die Arbeit gegeneinander ähnlich ist, und man, so zu reden, den Contrapunct nicht von dem Hauptsatze unterscheiden kann: so heißt man solche Composition einen zusammengesetzten Contrapunct, welsch contrapunto composto, z. E. Tab. XLVII. Fig. 7. Tab. L. Fig. 3.

§. 5.

Da die Fortbewegung der Noten auf zweyerley Weise geschehen kann, stuffenweise oder sprungweise: so wird derjenige Contrapunct, dessen Noten stuffenweise fortgehen, ein gerader Contrapunct, contrapunctus gradatiuus, oder per gradus coniunctos, contrapunto alla diritta, genennet. Tab. XLVII. Fig. 1. Derjenige Contrapunct, wo die Noten sprungweise fortgehen, heißt ein ungerader oder springender Contrapunct, contrapunctus saltatiuus oder per gradus disiunctos, welsch contrapunto di salto. Tab. XLVII. Fig. 2. Frescobaldi hat eine ganze vierstimmige Fuge in solchem ungeraden Contrapunct in allen Stimmen gesetzt. Man sehe davon den Anfang Tab. XLVII. Fig. 3. Als eine Nebengattung des springenden kann der hüpfende Contrapunct, contrapunto in saltarello, betrachtet werden. Tab. XLVII. Fig. 4.

§. 6.

Wenn in einem Contrapunct eine einfache und zusammengesetzte Tactart verbunden wird: so nennet man denselben einen **Contrapunct in der gedritten Bewegung**, contrapunctus in tempore ternario. Tab. XLVII. Fig. 4. Tab. XLVIII. Fig. 2.

§. 7.

In was für einer Fortschreitung der Contrapunct verfertigt werde, so können Rückungen darinn statt finden. Hieraus entstehet der **synco pirte oder rückende Contrapunct**, contrapunctus syncopatus, d. i. ein solcher Contrapunct, wo der Widersatz gegen den ersten Gesang in beständiger Rückung fortgehet, es mag diese Rückung nun von Bindungen, oder Verlängerung der Noten durch Puncte, oder von der Grösse der Noten an sich in Ansehung der Schreibart herrühren. Rühret sie von Bindungen her: so nennet man einen solchen syncopirten Contrapunct besonders einen **gebundenen Contrapunct**, contrapunctus ligatus. Tab. XLVII. Fig. 6. Rühret die Rückung von Puncten her: so heißt er ein **punctirter Contrapunct**, contrapunctus punctatus. Tab. XLVII. Fig 5. it. Tab. L. Fig. 1. und 3. Eine andere Gattung eines punctirten Contrapuncts, da die Puncte nur zur Ungleichheit der Noten dienen, und keine Syncope vorhanden ist, sehe man Tab. XLVII. Fig. 9. So vielerley Figuren der Noten es nun giebt, so vielerley Gattungen des punctirten Contrapuncts giebt es auch. Wenn aber in diesem syncopirten Contrapunct die Noten des Gegensatzes dergestalt hintereinander gesetzet werden, daß zwischen zwey Zweyviertheilsnoten eine Viertviertheilsnote, zwischen zwey Viertheilen eine Zweyviertheilsnote, oder zwischen zwey Achttheilen ein Viertheil, u. s. w. zu stehen kommt: so gibt man ihm den Nahmen eines hinkenden Contrapuncts, lat. contrapunctus claudicans, welsch alla zoppa, und hier rühret die Rückung von der eignen Grösse der Noten her. Tab. XLVII. Fig. 7. 8.

§. 8. Die

§. 8.

Die contrapunctirende Stimme wird entweder aus allerhand willkührlichen melodischen Passagen, so wie sich an ersten nach den Regeln eines guten Gesanges der Einbildung darstellen, verfertiget, oder es wird ein kurzes entweder aus dem vesten Gesang entlehntes oder aus eigner Erfindung hergenommnes Thema zum Grunde gelegt, und dieselbe darnach ausgearbeitet. Das erste heißt ein **freyer, unverbundner, fantastischer** oder **vermischter Contrapunct**, contrapunctus liber, solutus, phantasticus oder mixtus; und findet man davon Exempel Tab. XLVII. Fig. 10. und Tab. XLVIII. Fig. 1. Das andere heißt ein **verbundner Contrapunct**, contrapunctus obligatus, und geschicht auf zweyerley Art,

α) **fugenmäßig**, es mag nun vermittelst einer eigentlichen oder uneigentlichen, einer canonischen oder periodischen Fuge geschehen. Man sehe davon folgende Exempel.

Tab. XLVIII. Fig. 2. enthält einen dreystimmigen contrapunctischen Satz, in welchem die zwey obersten Stimmen gegen die unterste, die den vesten Gesang führet, mit einer zweystimmigen Fuge dagegen arbeiten.

Tab. XLVIII. Fig. 3. enthält einen viersimmigen contrapunctischen Satz, in welchem die drey höchsten Stimmen gegen die unterste, die den vesten Gesang führet; ein aus dem Gesange selbst hergenommnes Subject mit einem Gegensatze fugiren.

Tab. XLIX. Fig. 1. Hier wird der Gesang selber in einer sechsstimmigen Fuge durchgearbeitet. Man kann bey Gelegenheit dieses Exempels die Art des Wiederschlages in vielstimmigen Fugen beurtheilen, und damit, was davon in dem Hauptstücke von dem Wiederschlage gesagt ist, vergleichen. Noch kann man die Vergrösserung des Satzes im neunten und den folgenden Tacten der zweyten Stimme von unten, gegen den in der eigentlichen

Geltung in der dritten Stimme von unten gleich zuvor eingeführten Satz merken.

Tab. LI. Fig. 1. ist eine canonische Fuge im Einklange über den in der Unterstimme befindlichen vesten Gesang.

Tab. LI. Fig. 2. Hier ist der Contrapunct in der mittelsten und tiefsten Stimme, und der Choral wird in dem obersten System vermittelst einer canonischen Nachahmung in der Unterquarte durchgeführet.

β) vermittelst der engen Nachahmung und Versetzung, und zwar dergestalt, daß nichts als ebendieselbe Passage in dem ganzen Contrapunct zum Vorschein kömmt. Dieses heißt ein contrapunto d'un sol passo oder passaggio, ein Contrapunct von einer einzigen Clausel oder ein dichter Contrapunct, und wird auch sonst in Ansehung der Art, wie diese Clausel gehandhabet wird, ein contrapunto perfidiato, ostinato oder pertinace, das ist ein strenger Contrapunct genennet. Man sehe davon folgende Exempel:

Tab. XLIX. Fig. 2. Hier wird die gegen den vesten Gesang erwehlte Passage, die in den zwey ersten Tacten enthalten ist, in den folgenden vermittelst der engen Versetzung, das ist, einer solchen Versetzung, die durch keine andere Noten unterbrochen ist, durchgeführet.

Tab. L. Fig. 1. Die erwehlte Passage zu diesem Contrapuncte wird nur meistens vermittelst einer Versetzung in Absicht auf die Klangfüsse, d. i. die Anzahl, Figur und Bewegung der Noten durchgearbeitet.

Tab. L. Fig. 2. Es hat es mit diesem Exempel eben die Bewandtniß als mit dem vorigen. Bey Gelegenheit desselben kann man merken, wie alle sogenannten Doublés, Variationen oder Veränderungen eines musikalischen Stückes hieher zu rechnen sind.

Tab.

Tab. L. Fig. 3. Ist ein punctirter dichter Contrapunct und nach der obersten Stimme der Klangfuß zu beurtheilen.

Tab. L. Fig. 4. Ist ein Contrapunct, der aus einem Viertheile und zwey Achttheilen besteht. Daß wir bey den vorigen Arten die langen welschen Benennungen, womit man sie von einander zu unterscheiden pfleget, weder hergesetzet, noch verdeutscht angeführet, davon ist dieses die Ursache:

1) weil wir dafür halten, daß ein jeder, der dieses ließt, die Geltung, Anzahl und Bewegung der Noten, die die Passage ausmachen, genungsam verstehn wird.

2) Weil die Anzahl dieser Art des Contrapuncts unendlich und nicht zu bestimmen ist. Was würden also die wenigen Benennungen, die man hin und wieder bey einigen musikalischen Scribenten hiervon findet, für Nutzen schaffen?

Tab. L. Fig. 5. Hier ist der veste Satz in der Mitte, und machen die beyden äussersten Stimmen, nach Anleitung der drey ersten Noten aus der obersten, den Contrapunct dagegen.

Tab. LI. Fig. 3. Der veste Gesang ist in der Oberstimme. Die Passage, die zum Contrapuncte erwehlet wird, ist in den drey ersten Sechszehntheilen des Alts enthalten, und wird dieselbe zwischen den drey untersten Stimmen, in jedem Tacttheile wechselsweise vermittelst der Nachahmung und Versetzung durchgeführet.

Tab. LI. Fig. 4. Der veste Gesang ist in der Oberstimme, und ist die Clausel, worüber in den andern Stimmen dagegen contrapunctirt wird, in den fünf anhebenden Noten des Basses enthalten.

Tab. LII. Fig. 1. Der veste Gesang ist in der Oberstimme, und die erwählte Passage im Basse vermittelst der engen Versetzung durchgearbeitet worden. Die beyden Mittelstimmen machen eine bloße Gegenharmonie.

Tab.

Tab. LII. Fig. 2. Das Thema, womit hieselbst die Fuge anhebt, wird in der obersten Stimme zu einem vesten Gesange gemacht, und allezeit auf eben denjenigen Saiten, wie man siehet, doch mit hin und wieder veränderter Geltung der Noten, hervorgebracht.

§. 9.

In was für einem Contrapunct es sey, so können die Stimmen entweder gegeneinander verwechselt werden oder nicht. Es heißt aber dieses die Stimmen gegeneinander verwechseln, wenn die oberste Stimme zur untersten und die unterste zur obersten werden kann, damit entweder eine andere Harmonie zum Vorschein komme, oder die Gestalt der vorigen doch verändert werde. Ist der Contrapunct nicht so beschaffen, daß diese Verwechselung der Stimmen ohne Verletzung der harmonischen Regeln statt finden kann: so heißt er ein einfacher Contrapunct, contrapunctus simplex. Ist der Contrapunct dergestalt beschaffen, daß diese Verwechselung der Stimmen statt findet: so wird selbiger überhaupt ein doppelter Contrapunct, contrapunctus duplex, insbesondere aber in einem mehr als zweystimmigen Satze, wo alle Stimmen untereinander verwechselt werden können, nach der Anzahl derselben bald ein drey- oder vierdoppelter Contrapunct, u. s. w. contrapunctus triplex, quadruplex, &c. genennet. Die Verwechselung der Stimmen heißt lat. euolutio, welsch rivolgimento, ingleichen roversciamento, franz. renversement.

Anmerkung.

Dieser doppelte Contrapunct kann in Ansehung der melodischen Bewegung in den in der ähnlichen und in den in der Gegenbewegung abgetheilet werden. Durch den ersten wird derjenige doppelte Contrapunct verstanden, wo bey Verkehrung der Stimmen, eine

ne jede eben dieſelbe Fortbewegung der Noten in die Höhe und Tiefe behält; durch den andern derjenige, wo die Stimme nicht allein verkehrt, ſondern zugleich in die Gegenbewegung verſetzet werden kann. Dieſer Contrapunct heißt der doppelt verkehrte Contrapunct, contrapunctus duplex in motu contrario. Iſt der Contrapunct dergeſtalt beſchaffen, daß die Stimmen nicht allein verkehrt, ſondern vom Ende nach dem Anfang zu, d. i. rückwärts ausgeübet werden können: ſo heißt er ein rückgängig doppelter Contrapunct, contrapunctus duplex retrogradus; und kommt die Gegenbewegung noch dazu: ſo entſtehet daraus ein verkehrter rückgängiger Contrapunct, contrapunctus retrogradus contrario motu.

In dieſem Buche wird nur die Lehre vom doppelten Contrapunct und zwar von dem in der ähnlichen Bewegung allein abgehandelt werden; und verſchieben wir die Lehre vom drey- und vierdoppelten Contrapunct, ingleichen vom doppeltverkehrten, rückgängigen und rückgängig verkehrten Contrapunct, und endlich die Verwandſchaft aller Contrapuncte unter ſich, bis auf die Beyträge.

Das Beywort doppelt wird Kürze halber oft von dem Worte: Contrapunct weggelaſſen werden, welches hier zum voraus erinnert wird.

Das achte Hauptſtück.

Vom doppelten Contrapuncte.

Da es bey Verwechſelung der Stimmen auf die Ueberſetzung der einen von beyden in andere Intervalle ankömmt: ſo entſtehen daher ſo vielerley Hauptgattungen des doppelten Contrapuncts, als Intervallen zu ſolchen Ueberſetzungen vorhanden ſind. Da es nun ſieben dergleichen In-

tervallen in dem Umfange einer jeden Tonleiter giebt: so kommen sieben Hauptgattungen des doppelten Contrapuncts heraus.

Diese sieben Hauptgattungen sind:

1) Der doppelte Contrapunct in der Secunde oder None.
2) Der in der Terz oder Decime.
3) Der in der Quarte oder Undecime.
4) Der in der Quinte oder Duodecime.
5) Der in der Serte oder Decima Tertia.
6) Der in der Septime oder Decima Quarta.
7) Der in der Octave oder Decima Quinta oder Disdiapason.

Anmerkung.

Da die zusammengesetzten Intervallen nichts anders als die Octaven der einfachen sind, und unter der Verkehrung einer Stimme in die Secunde oder None, in die Terz oder Decime, kein anderer Unterscheid ist, als den die Höhe oder Tiefe verursachet, vermöge welcher die Harmonie zwar dem Orte, nicht aber der Natur nach verändert wird, und also einerley bleibt: so siehet man die Ursach, warum wir die verschiedenen Hauptgattungen des doppelten Contrapuncts sowohl nach den zusammengesetzten als einfachen Intervallen benennet haben. Unter den Alten findet man hievon, in Ansehung der Lehrart wenig gewisses und gründliches. Bononcini erkannte wohl, daß der doppelte Contrapunct in der Decima Tertia, der Decima Quarta und Decima Quinta mit dem in der Serte, Septime und Octave einerley wäre; sahe aber nicht zugleich ein, daß der in der Terz und Decime, der in der Quarte und Undecime auch einerley wären. Kircher handelt alles dieses als verschieden ab, und weder der eine noch

der

der andere kennet den doppelten Contrapunct in der Secunde oder None, und zwar will Bononcini deßwegen diesen leztern für ungültig erklären, weil, sagt er, die Consonanzen darinnen zu Dissonanzen, und umgekehrt die Dissonanzen zu Consonanzen werden, als wenn in dem Contrapuncte in der Duodecime nicht ebenfals eine Sexte zur Septime und eine Septime zur Sexte würde, der Verkehrungen in andern Contrapuncten nicht zu gedenken. Er muß auch eine schlechte Untersuchung davon angestellet haben, indem die Erfahrung ja beweißt, daß die Quinte in dem Contrapunct in der None wieder zur Quinte wird. Ein anders ist es, wenn man saget, daß man in diesem Contrapuncte mehrerem Zwange als in einigen der übrigen Gattungen unterworfen ist. Dieses aber benimmt dem Werthe desselben nichts.

Bevor wir diese sieben verschiedene Hauptgattungen des doppelten Contrapuntes nach einander durchgehen, ist zu merken:

(1) Daß bey Verfertigung derselben der ungleiche Contrapunct, so viel als möglich, in Obacht genommen werden muß, d. i. daß die Sätze in Noten von verschiedner Bewegung gegen einander fortgehen, und eine unterschiedne Art der Melodie führen müssen.

(2) Daß es gut ist, wenn beyde Sätze nicht zu gleicher Zeit anfangen, sondern die eine nach der andern vermittelst einer Pause eintritt.

(3) Daß, weil die beyden Stimmen, die den Contrapunct führen, in gewisse Gränzen eingeschlossen sind, die man lieber nicht gänzlich berühret, als überschreitet, man alsdann, wenn man diesen Contrapunct mit Nebenstimmen ausfüllet, die Stimmen weiter auseinander setzen, und sie eine Octave höher oder niedriger versetzen kann, damit diese Nebenstimmen füglich angebracht werden können.

(4) Daß man in der Hauptcomposition nicht ohne Ursache eine Stimme unter oder über die andere gehen läßt.

(5) Daß, ausgenommen im Contrapunct in der Octave, in allen übrigen hin und wieder, nach Beschaffenheit der Umstände, die Melodie bey der Verkehrung durch die erforderlichen Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, nach Maßgebung der Modulation verändert werden müsse.

(6) Daß die zwey Versetzungen, die ein jeder Contrapunct zuläßt, in nichts anderm als der Tonart, aber nicht in der Harmonie unterschieden sind, und daß folglich bey jedem Contrapunctssatze und seinen Verkehrungen nur zwey unterschiedne Harmonien vorhanden sind, α) die in der Hauptcomposition und β) jderen Veränderung in den beyden Verkehrungen. Man erwehlet sich von diesen beyden lezten hernach die bequemste und anständigste zum Gebrauch.

(7) Daß alle diese Regeln, die wir von dem doppelten Contrapuncte geben, sich nur auf einen zweystimmigen Satz beziehen, und folglich vieles, was hier verboten ist, alsdenn Platz haben kann, wenn die contrapunctische Ausarbeitung mit Nebenstimmen vermehret wird.

I. Abschnitt.

Von dem doppelten Contrapunct in der Octave.

§. 1.

Wenn in einer Composition von zwey Stimmen die unterste eine Octave höher, oder die oberste eine Octave tiefer, gegen die andere verkehret werden kann: so nennet man selbige einen **doppelten Contrapunct in der Octave.** Wir geben davon folgende Exempel.

Tab.

Tab. LIII. Fig. 1. In der oberſten und mittelſten Stimme iſt die Hauptcompoſition, und in der mittelſten und unterſten die Verkehrung derſelben enthalten. Die mittelſte nemlich bleibt an ihrem Orte und wird zur erſten, und die oberſte wird eine Octave herunter geſetzt und dadurch zur tiefſten. Bildet man ſich dieſe unterſte und mittlere Stimme, als die Hauptcompoſition ein: ſo ſtellen alsdenn die mittlere und höchſte die Verkehrung derſelben vor.

Tab. LIII. Fig. 2. Es iſt mit dieſem Exempel bewandt wie mit dem vorigen, nur daß die Verkehrung der obern Stimme in die tiefſte mit der Decima Quinta geſchicht.

Tab. LIII. Fig. 3. Es enthält dieſes Exempel einen Satz zu einer Fuge in der Unterſecunde, oder Oberſeptime, wie man aus der Verkehrung ſehen kann.

Tab. LIII. Fig. 4. Dieſes iſt der Anfang von einer Fuge in der Unterterz oder Oberſexte.

Tab. LIII. Fig. 5. Iſt ein Exempel von einem Fugenſatze in der Unterſerte oder Oberterz.

Tab. LIV. Fig. 1. Iſt ein Exempel von einem Fugenſatze in der Oberſeptime oder Unterſecunde.

§. 2.

Damit man wiſſe, wie es mit der Verfertigung dieſes Contrapuncts zugehe: ſo muß man vorhero ſehen, in was für Intervalle diejenigen, woraus die beyden Sätze beſtehen, bey Verwechſelung der Stimmen verändert werden. Dieſes läßt ſich nun vermittelſt zweyer Reihen Zahlen am füglichſten thun, wovon die in der erſten die in den beyden

Sätzen gebrauchten Intervalle, die in der andern aber diejenigen Intervalle anzeigen, die bey Verkehrung der Stimmen daraus entſtehen, als:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Aus dieſer Vorſtellung ſiehet man, daß der Einklang zur Octave, die Secunde zur Septime, die Terz zur Serte, die Quarte zur Quinte wird, u. ſ. w. Dieſe Veränderung veranlaſſet folgende Regeln:

(1) Daß die Octave nicht gerne gebraucht wird, ausgenommen
   α) in einer Bindung. Tab. LIV. Fig. 2.
   β) zum Anfange oder zum Schluſſe.
   γ) wenn Mittelſtimmen zur Bedeckung zugeſetzt werden.

Die Urſach iſt, weil die Octave zum Einklange wird, (es müſte denn die Verkehrung eine Decima Quinta tiefer geſchehen, wie bey Fig. 2.) der Einklang aber nichts zum Unterſcheid der Harmonie, ob gleich zur Verſtärckung beyträgt.

(2) Weil die Quinte zur ~~Terz~~ Quart wird, ſo darf ſie nicht frey erſcheinen, ſondern kann nur entweder im Durchgehen oder in einem Wechſelgange (in tranſitu irregulari) oder auf folgende Weiſe gebraucht werden:
   α) wenn auf ihrer Grundnote eine Terz, Serte oder Octave vorher gehet, z. E. Tab. LIV. Fig. 3. 4. 5.
   β) wenn ſie ſelbſt als eine Terz, Serte oder Octave vorherlieget. z. E. Fig. 6. 7. 8. 9. 10. In beyden Fällen aber muß ſie entweder liegen bleiben, und zu Serte werden, wie bey Fig. 3. 4. 5. oder auf eine Terz oder Serte oder einen Triton ſtuffenweiſe herab gehen, wie bey Fig. 6. 7. 8. 9 und 10.

§. 3. In

§. 3.

In diesem Contrapuncte müssen die Stimmen nicht weiter als eine Octave auseinander gehen, wenn die Verkehrung der einen Stimme nur eine Octave tiefer oder höher geschehen, und die andere Stimme an ihrem Orte bleiben soll, wie Tab. LIII. Fig. 1. Wenn nehmlich die den Contrapunct führenden Stimmen diese Gränzen überschreiten, und die Verkehrung eine blosse Octave tiefer geschieht, so entsteht alsdenn keine neue Gestalt der Harmonie, indem die Intervallen zwar ihrem Orte nach, das ist in Ansehung der Höhe oder Tiefe, aber nicht ihrer Natur nach verändert werden, indem die Sexte allezeit eine Sexte, die Terz eine Terz bleibt, u. s. w. wie man Tab. LIV. Fig. 11. im dritten und den folgenden Tacten sehen kann. Ueberschreitet man also die Gränzen: so muß die Verkehrung eine Quintadecima höher oder tiefer geschehen, wie man bey Fig. 12. dieser Tabelle finden wird.

Bey dieser Ueberschreitung der Gränzen der Octave ist in Ansehung der None zu merken, daß, da selbige bey der Verkehrung ihre natürliche Auflösung nicht bekommen kann, sie folglich nicht als eine None, sondern als eine Secunde ausgeübet werden muß. Was es aber mit der Secunde für eine Bewandtniß habe, setzen wir sowohl als den Gebrauch der Quarte und aller übrigen Intervallen, aus den Anfangsgründen der Setzkunst voraus.

§. 4.

Daß gute Rückungen und Bindungen, ingleichen alle Arten der Bewegung, besonders aber die widrige, in diesem Contrapuncte statt finden können, wird aus den gegebnen Exempeln sattsam erhellen. Er ist dabey der brauchbarste und nothwendigste Contrapunct unter allen, und kann keiner den Titel eines Componisten behaupten, ohne eine gehörige Wissenschaft und Fertigkeit in demselben zu haben.

§. 5. Wenn

§. 5.

Wenn in der Hauptcomposition eines contrapunctischen Satzes von dieser Gattung α) nichts als die Terz, Octave und Serte gebraucht wird, β) zwey Consonanzen einer Art hinter einander in der geraden Bewegung vermieden und γ) keine Dissonanzen anders als durchgehend angebracht werden, und endlich die Seiten- und Gegenbewegung in Acht genommen wird: so kann eine solche Composition mit leichter Mühe drey- und vierstimmig gemachet werden.

Dreystimmig, wenn entweder der höchsten oder tiefsten Stimme eine Terz **oberwerts** zugesetzet wird.

Vierstimmig, wenn sowohl der höchsten als tiefsten Stimme eine Terz **oberwärts** zugesetzet wird. Exempel werden die Sache deutlicher machen.

Erstes Exempel.

Die Hauptcomposition steht Tab. LIV. Fig. 13. wo man aus der Evolution sehen kann, daß sie sich auf den Contrapunct in der Octave gründet. Sowohl in jener als bey dieser sind nichts als Intervalle der Octave, Terz und Serte vorhanden, und ist durchgehends die widrige Bewegung gebraucht worden. Dieses Exempel ist nun Tab. LV. Fig. 1. vermittelst der jeder Stimme oberwärts zugesetzten Terzen vierstimmig gemachet worden. Will man es nur dreystimmig ausüben: so thut man eine von diesen terzenweise zugefügten Stimmen weg. In der Verkehrung sieht dieses vierstimmige Exempel, wie bey Fig. 9. dieser Tabelle aus. Sowohl in dem Hauptexempel bey Fig. 1. als bey dessen Verkehrung bey Fig. 4. können aus den Terzen auch Serten und Decimen gemachet werden, um der Harmonie

eine

eine andere Gestalt zu geben. Wir wollen zur Probe nur einige und zwar von dem Hauptexempel hersetzen, und den Liebhabern die übrigen möglichen Versetzungen zu eignem Nachdenken überlassen. Man kann dabey die Abschnitte vom doppelten Contrapunct in der Decime und Duodecime nachschlagen, wo man noch einige andere Arten der Versetzung dieses Exempels finden wird. Tab. LV. Fig. 2. sind die Terzen in beyden Systemen in Sexten verwandelt worden.

Bey Fig. 3. gehn die beyden Oberstimmen in Sexten und die Unterstimmen in Terzen fort.

Bey Fig. 4. ist diese Ordnung umgekehrt, indem die Oberstimmen terzenweise, die Unterstimmen aber sextenweise fortgehen.

Bey Fig. 5. und 6. sind die Terzen der Unterstimmen in Decimen verwandelt worden.

Bey Fig. 7. und 8. ist dieses umgekehrt geschehen, indem die Terzen der Oberstimmen in Decimen verwandelt sind.

Wenn bey verschiednen Versetzungen mit dem Sextenaccord angefangen oder geendigt wird: so ist zu erwegen, daß sie auch nicht dazu gemacht sind, daß man auf diese Weise ein Stück damit anfangen oder schliessen soll. Sie dienen zu nichts weiterm, als die Verschiedenheit, deren die Gestalt einer Harmonie fähig ist, anzuzeigen, und wie man sich deren in der Mitte einer Fuge bedienen kann, ist uns aus dem Abschnitte von dem Verfolg einer Fuge aus dem vierten Hauptstücke bekannt.

Die Verdoppelungen der Terzen in der Harmonie, und die in der widrigen Bewegung auf einander folgenden Octaven, werden diejenigen nicht befremden, die sich mit dergleichen Art von Arbeit schon etwas bekannt gemachet haben.

Zweytes Exempel.

Die Hauptcompoſition ſieht Tab. LIV. Fig. 14. und iſt dabey zu merken, daß die Gegenſtimme nichts anders, als der Hauptſatz ſelber iſt, welcher in der Gegenſtimme vermittelſt der verkehrten Bewegung und dabey in Arſi nachgeahmet wird. Dieſes Exempel iſt Tab. LV. Fig. 10. durch den Zuſatz der bewuſten Terzen vierſtimmig gemachet worden, und kann, wie das vorhergehende, auf vielfache Art verſetzet werden. Die Probe damit kann ein jeder zu ſeiner eignen Uebung machen.

§. 6.

Damit man auch endlich ſehe, wie ein ſolcher zweyſtimmiger Contrapunct in der Octave mit Nebenſtimmen ausgefüllet werden könne, ſo ſehe man die Fig. 11. und 12. auf der Tab. LV. befindlichen Exempel. Bey Fig. 11. ſtehen die beyden oberſten Stimmen in dem Contrapunct gegen einander, und giebt der Baß eine Füllſtimme ab. Bey Fig. 12. ſind die Nebenſtimmen in der Mitte, und führen die beyden äuſſerſten den Contrapunct, wie man aus der Vergleichung der vier erſten Tacte mit dem neunten, zehnten, eilften und zwölften ſehen kann.

II. Abſchnitt.

Von dem doppelten Contrapunct in der None oder Secunde.

§. 1.

Wenn in einer contrapunctiſchen Compoſition die Oberſtimme gegen die unterſte eine Secunde oder None tiefer; oder, welches einerley iſt, wenn die Unterſtimme gegen die oberſte eine Secunde oder None höher verkehret werden kann: ſo nennet man ſolche Compoſition einen doppelten

pelten Contrapunct in der Secunde oder None. Geſchicht die Verkehrung in die Secunde, ſo muß die Gegenſtimme von ihrem Orte verändert, und eine Octave fortgerücket werden. Geſchicht die Verkehrung in die None: ſo kann die Gegenſtimme an ihrem Orte bleiben, wenn man ſonſt nicht ſelbige anderer Urſachen wegen, eine Octave weiter rücken will. Man ſehe hievon folgende Exempel.

Erſtes Exempel.

Tab. LVI. Fig. 1. Die Ober- und Mittelſtimme enthalten die Hauptcompoſition, und die mittelſte und unterſte die Verkehrung derſelben. Man kann, wenn man will, auch die mittelſte und unterſte Stimme als die Hauptcompoſition anſehen; und machet eben dieſe mittelſte mit der oberſten alsdenn die Verkehrung aus. Es iſt einerley. In beyden Fällen bleibt die Gegenſtimme an ihrem Orte, und wird die andere eine None dagegen verkehret. Dieſes iſt die **erſte Verkehrung** der Hauptcompoſition, und wird, wenn man die zwey oberſten Stimmen dafür annimmt, die oberſte, wie man ſieht, eine None tiefer verſetzt. Bey Fig. 2. dieſer Tabelle iſt die Verkehrung eine Secunde tiefer geſchehen, und die Gegenſtimme iſt dabey eine Octave höher verſetzet. Die **zweyte Verkehrung**, die nichts anders als eine Verſetzung der vorigen iſt, iſt in Anſehung der Secunde bey Fig. 3. in Anſehung der None bey Fig. 4. zu finden. Wie aber bey der erſten Verkehrung die oberſte Stimme der Hauptcompoſition in die None oder Secunde verkehret ward: ſo geſchicht es bey der zweyten mit der Gegenſtimme, wobey nur die vermittelſt der Erhöhungszeichen veränderte Proportion der Intervallen zu merken iſt.

Zweytes Exempel.

Daſſelbe ſteht Tab. LVI. Fig. 7. und kann man es nach Anleitung des vorhergehenden Exempels nach Belieben verkehren und verſetzen.

Drittes Exempel.

Tab. LVI. Fig. 8. Hier enthält die Oberſtimme in den zwey darinnen befindlichen Sätzen die Hauptcompoſition in der None, und iſt deßwegen derſelben eine Nebenſtimme im Baſſe zugefüget worden, damit wider die Auflöſung der Septime nichts eingewendet werden könne. Bey eben dieſer Figur iſt dieſes Exempel in der Verkehrung zwiſchen der oberſten und unterſten Stimme zu finden, und giebt die mittlere daſelbſt die Füllſtimme ab. Die Verſetzungen dieſer Verkehrung findet man bey Fig. 9.

Viertes Exempel.

Daſſelbe ſteht Tab. LVI. Fig. 10. und iſt die Hauptcompoſition in dem oberſten und tiefſten Satz enthalten. Der mittlere Satz, der zur Erſparung des Raumes auch auf die Oberſtimme gebracht iſt, enthält eine Nebenſtimme dazu. Die Verkehrung dieſes Exempels folget ſogleich bey eben dieſer Figur nach, und iſt auch in den beyden äuſſerſten Sätzen anzutreffen, weil der mittlere nur zur Verſtärckung da iſt. Bey dieſer Evolution iſt der in einen chromatiſchen Gang verwandelte diatoniſche Satz zu merken, wiewohl man das Chroma auch hätte vermeiden und den Satz bey der Verkehrung diatoniſch laſſen können. Die Verſetzung der Evolution iſt gleich nach dieſer zu finden.

Fünftes Exempel.

Dieſes ſteht Tab. LVII. Fig. 1. Die höchſte und tiefſte Stimme enthalten die Hauptcompoſition in der None, und die mittlere giebt eine Nebenſtimme dagegen ab. Die Evolution geſchicht vermittelſt der Verkehrung der unterſten Stimme in die Obernone, wobey die Oberſtimme eine Decima Quinta tiefer herunter geſetzt wird. Die Mittelſtimme bey der Evolution iſt wieder die Füllſtimme. Die Verſetzung dieſer Evolution folget gleich nachher.

In

In derselben ist, wie man sieht, die Oberstimme aus der Hauptcomposition vermittelst der Verkehrung in die tiefere None zur untersten und die Unterstimme aus derselben zur höchsten geworden. Die Erniedrigungzeichen erfordert die Tonart, in welche die Verkehrung geschicht.

Sechstes Exempel.

Dieses stehet Tab. LVII. Fig. 2. und enthält einen nach dem Contrapunct in der None gesetzten zweystimmigen unendlichen Canon zwischen der höchsten und tiefsten Stimme, der durch den Zusatz einer Terz aber dreystimmig gemacht wird. Die Evolution folget gleich darauf, und die Versetzung derselben bey Fig. 3.

§. 2.

Die Veränderung der Intervallen bey der Verkehrung ist aus folgenden Zahlen zu ersehen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.
9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Der Einklang wird zur None, die Secunde zur Octave, u. s. w. Man sieht daraus, daß das vornehmste Intervall allhier die Quinte ist, und folglich kein anders als dieses zum Anfange oder Schlusse gebraucht werden kann; und da man bey allen übrigen Intervallen, zu ihrem Gebrauch in der Mittelviele Behutsamkeit anzuwenden hat, und der Ausübung derselben mit allerhand melodischen Kunstgriffen, als mit durchgehenden und Wechselnoten zu Hülfe kommen muß: so kommt es daher, daß dieser Contrapunct einer der schwersten ist. Man merke sich folgende Regeln zur Verfertigung desselben:

(1) Auf der Grundnote der Secunde, Terz und Serte muß eine Quinte vorhergehen, wie Tab. LVI. Fig. 5. zwischen der höchsten

und mittelſten Stimme in Anſehung der Secunde; Fig. 5. zwiſchen der mittelſten und tiefſten in Anſehung der Terz; und bey Fig 7. zwiſchen der höchſten und mittelſten Stimme in Anſehung der Sexte.

α) Die **Secunde** löſet ſich hernach in die Terz auf, wie bey Fig. 6. oder man läßt die Oberſtimme zwey Grade ſteigen, und gegen den einen Grad abwärts ſteigenden Baß eine Quinte machen, wie bey Fig. 5.

β) Die **Terz** geht einen Grad aufwärts in die Quinte, bey abwärts gehendem Baſſe, wie bey Fig. 5. zwiſchen der mittelſten und tiefſten Stimme; oder ſie bleibt liegen, und wird zur Quarte, bey abwärts gehendem Baſſe, wie Fig. 7. zwiſchen der mittelſten und tiefſten Stimme. Da man ſich heutiges Tages kein Gewiſſen macht, zwey Septimen hintereinander zu machen: ſo können ebenfals zwey Terzen hintereinander ſtatt finden. Man ſehe Fig. 11. und die Verkehrung bey Fig. 12.

γ) Die **Sexte** kann liegen bleiben, und bey abwärts gehendem Baſſe zur Septime werden, wie bey Fig. 1. zwiſchen der mittelſten und tiefeſten Stimme.

Eine andere Art des Gebrauchs der Secunde, da der unterſte Theil derſelben zuerſt, und der oberſte in der andern Stimme nachhero angeſchlagen wird, ſehe man Tab. LVII. Fig. 1. in der Evolution des vorhergehenden Exempels, und zwar im fünften und ſechſten Tact zwiſchen der tiefſten und höchſten Stimme.

(2) Die **Quarte, Septime** und **Octave**, müſſen als Quinten vorher liegen, wie Tab. LVI. Fig. 7. gleich zum Anfange in Anſehung der Quarte; wie Tab. LVI. Fig. 8. zwiſchen den beyden in dem oberſten

ſten Syſtem befindlichen Stimmen in Anſehung der Septime, und zwar daſelbſt in der letzten Hälfte des zweyten Tacts und bey dem Anfange des dritten auf der Note e; Fig. 5. gleich zum Anfange der mittelſten und unterſten Stimme in Anſehung der Octave. Die Quarte kann auch als Terz vorherliegen, wie bey Fig. 7. zwiſchen der mittelſten und tiefſten Stimme.

Die Septime kan auch als Sexte vorherliegen, wie bey Fig. 1. zwiſchen der mittelſten und tiefſten Stimme.

Eine andere Art des Gebrauchs der Octave, da der oberſte Theil derſelben zuerſt, und der unterſte nachhero in der zweyten Stimme angeſchlagen wird, ſehe man Tab. LVII. Fig. 1. im fünften und ſechſten Tact zwiſchen der oberſten und tiefſten Stimme.

α) Die Quarte wird durch die Terz aufgelöſet, wie bey Tab. LVI. Fig. 1. zwiſchen der höchſten und mittelſten Stimme.

β) Die Septime wird durch die Quinte aufgelöſet, wie Fig. 1. zwiſchen der mittelſten und tiefſten am Ende.

oder durch die Sexte, wie bey eben dieſer Figur zwiſchen der mittelſten und tiefſten ingleichen bey Fig. 7. oben.

oder ſie bleibt noch als Quarte liegen, und löſet ſich hernach wie dieſe auf, wie bey Fig. 1. im zweyten, dritten und vierten Tact zwiſchen den zwey höchſten Stimmen.

γ) Die Octave geht entweder einen Grad herunter, bey liegendem Baſſe, und wird zur Septime, wie bey Fig. 6. zwiſchen der mittelſten und tiefſten Stimme:

Oder ſie geht einen Grad herunter, und wird zur Quinte, wenn der Baß eine Terz aufwärts geht, wie bey Fig. 5. zwiſchen der mittelſten und tiefſten Stimme.

(3) Die

(3) Die None muß als Quinte vorherliegen, und sich entweder in die Quinte auflösen, oder auf die Art, wie bey Tab. LVII. Fig. 1. in der lezten Hälfte des vierten Tacts zwischen h und a aus der obersten und tiefsten Stimme gebraucht werden, welche Art aus den Regeln der Harmonie für bekannt angenommen wird.

Wie unterschiedene Intervallen übrigens im Wechselgange und Durchgehen bequem gebraucht werden können, ingleichen wie verschiedne Auflösungen der Dissonanzen in solche Intervalle, die bey der Verkehrung wieder zu Dissonanzen werden, nicht weniger einer neuen Auflösungen bedürfen, als das Vorherliegen manches Intervalls ein anderes zum voraus erfordert, und deßwegen eine beständige Rückung nöthig ist, wird aus den gegebenen Exempeln, wenn man sie gehörig übersiehet, und dabey zugleich eine würkliche Uebung darnach anstellet, eher als aus mehreren Regeln zu ersehen seyn.

§. 3.

Die beyden den Contrapunct führenden Stimmen, müssen eigentlich nicht weiter als eine None ausemander gehen. Überschreitet man diese Gränzen, so muß, wenn die eine Stimme verkehret wird, die andere sofort eine Octave weiter gerücket werden. Geschicht dieses nicht, so kommen die Intervallen in einer unrechten Verkehrung zum Vorschein. Z. E. Die Undecime, Duodecime, Decima Tertia, ꝛc. sollten zur Serte, Quinte, Quarte, ꝛc. werden. Anstatt der Serte aber bekommet man eine Terz, anstatt der Quinte eine Quarte, und anstatt der Quarte eine Quinte.

§. 4.

Uebrigens ist es gut, der bessern Harmonie wegen, die beyden contrapunctirenden Stimmen allezeit mit einer Neben- oder Füllstimme zu bedecken, und kann man damit an denjenigen zweystimmigen Sätzen, die allhier ohne diese

dieſe leztere erſchienen ſind, damit die Probe machen. In vielen Exempeln folgender doppelten Contrapuncte wird ebenfals dieſe Vorſicht nöthig ſeyn, weswegen wir ſolches zum voraus erinnern, damit man über die daſelbſt vorkommenden Säze von dieſer Art alle unnöthigen Gloſſen erſparen könne.

III. Abſchnitt.

Von dem doppelten Contrapunct in der Decime oder Terz.

§. 1.

Wenn in einer contrapunctiſchen Compoſition die Oberſtimme gegen die unterſte eine Terz oder Decime tiefer; oder, welches einerley iſt, wenn die Unterſtimme gegen die oberſte eine Terz oder Decime höher verkehret werden kann: ſo nennet man ſolche Compoſition einen doppelten Contrapunct in der Terz oder Decime. Geſchicht die Verkehrung in die Terz: ſo muß die Gegenſtimme von ihrem Orte verändert und eine Octave weiter verſezet werden. Geſchicht die Verkehrung in die Decime: ſo kann die Gegenſtimme an ihrem Orte bleiben, wenn man ſonſt nicht ſelbige andrer Urſachen wegen, eine Octave weiter rücken will. Man ſehe hievon folgende Exempel.

Erſtes Exempel.

Tab. LVII. Fig. 3. Die Ober- und Mittelſtimme enthalten die Hauptcompoſition, und die mittelſte und unterſte die Verkehrung derſelben. Man kann auch die mittelſte und unterſte Stimme als die Haupteompoſition anſehen; und machet eben dieſe Mittelſtimme mit der oberſten alsdenn die Verkehrung derſelben aus. Es iſt einerley. In beyden Fällen bleibt die Gegen-

ſtimme an ihrem Orte, und wird die andere eine Decime dagegen verkehrt. Dieſes iſt die erſte **Verkehrung** der Hauptcompoſition, und wird, wenn man die zwey oberſten Stimmen dafür annimmt, die oberſte, wie man ſieht, eine Decime tiefer verſetzt. Bey Fig. 4. dieſer Tabelle iſt eben dieſe Oberſtimme zur Unterſtimme, und die Unterſtimme vermittelſt der Verkehrung in die Decime zur oberſten gemachet worden, und dieſes iſt die **zweyte Verkehrung** oder vielmehr eine Verſetzung der vorigen. Bey Fig. 5. und 6. findet man die Verkehrung dieſer Compoſition in die Terz.

Zweytes Exempel.

Dieſes ſteht Tab. LVIII. Fig. 1. und kann nach Anleitung des vorhergehenden Exempels nach Belieben verſetzet werden.

§. 2.

Die Veränderung der Intervallen bey der Verkehrung iſt aus folgenden Zahlen zu erſehen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Der Einklang wird hier zur Decime, die Secunde zur None, die Terz zur Octave, u. ſ. w. Dieſe Veränderung veranlaſſet folgende Regeln:

(1) Zwey Terzen und zwey Sexten können in gerader Bewegung nicht auf einander folgen, weil aus den zwey Terzen zwey Octaven, und aus den zwey Sexten zwey Quinten werden. Eben ſo verhält es ſich mit den erhöhten Octaven dieſer Intervallen, als der Decime, und Duodecime, wenn man die dieſem Contrapuncte eigentlich vorgeſchriebnen Gränzen überſchreitet.

(2) So-

(2) Sowohl die Quarte als Septime können nicht anders als im Durchgehen oder Wechselgange, oder wie bey Fig. 2. Tab. LVIII. gebrauchet werden. Es wird dabey aber eine Nebenstimme erfodert, so wie man z. E. in Ansehung der Quarte bey Fig. 3. sehen kann; und mit eben dieser Bedingung, daß die contrapunctirenden Stimmen bedecket werden, kann man folgende zwey Quarten und zwey Septimen hintereinander zulassen bey Fig. 6. wo die höchste und mittelste Stimme den Contrapunct führen, und die beyden Quarten, indem ein Baß zugefüget worden, sich in den obersten Stimmen finden. In der Verkehrung dieses Exempels unter eben dieser Figur werden diese zwey Quarten zu zwey Septimen, wie man aus der höchsten und tiefsten Stimme sehen kann, indem die Füllstimme in der Mitte ist.

(3) Die bequemste Auflösung der None geschicht in die Octave, wenn der Baß liegen bleibt, wie bey Fig. 4. Tab. LVIII. oder in die Quinte, wenn derselbe eine Quarte steigt, wie bey Fig. 5.

§. 3.

Die beyden den Contrapunct führenden Stimmen müssen nicht weiter als eine Decime auseinander gehen, wenn die Gegenstimme an ihrem Orte bleiben soll. Sonst kommen die Intervallen in einer unrechten Verkehrung zum Vorschein, z. E. die Undecime, Duodecime, Decima Tertia ꝛc. sollten zur Septime, Serte und Quinte werden. Anstatt der Septime aber bekommt man eine Secunde, für die Serte eine Terz, und für die Quinte eine Quarte.

§. 4.

Wen man diesen Contrapunct durch den Zusatz der Terzen oder Decimen dreyoder vierstimig machen will: so ist die Frage, ob er mit den terzenweise zugefügten

Stimmen zugleich verkehret werden soll. Will man die Verkehrung weglassen: so können nicht nur alle Consonanzen, sondern auch Dissonanzen in der Hauptcomposition statt finden. Sollen aber alle Stimmen auf eine bequeme Art zugleich verkehret werden: so müssen die Dissonanzen vermieden werden. Uebrigens ist in der zweystimmigen Haupt. omposition die Seiten- und Gegenbewegung in Obacht zu nehmen, und können allhier die Terzen oder Decimen sowohl unterwärts als oberwärts zugesetzet werden, nach der Stimme, die man verkehren will.

Erstes Exempel.

Dieses steht Tab. LVII. und ist die Hauptcomposition in der höchsten und mittelsten Stimme. Thut man zu diesen beyden die unterste hinzu, die mit der vorhergehenden mittelsten die Verkehrung davon ausmachet, wie wir schon oben gesehen haben: so hat man diesen Contrapunct dreystimmig. Will man diesen dreystimmigen Contrapunct verkehren: so schreibe man die mittelste Stimme eine Decime höher über die Oberstimme hinauf. Wenn man sich allhier in der mittelsten und tiefsten Stimme die Hauptcomposition und die Verkehrung derselben bey der mittelsten und höchsten vorstellet: so siehet man, daß alsdenn die Terzen oberwärts zugefüget werden. Will man diesen dreystimmigen Contrapunct alsdenn verkehren: so schreibe man die mittelste Stimme eine Decime tiefer unter der Unterstimme herunter.

Zweytes Exempel.

Dieses steht Tab. LVIII. Fig. 1. und hat es damit eben die Bewandtniß, als mit dem vorhergehenden.

Drittes

Drittes Exempel.

Dieſes ſteht Fig. 7. dieſer Tabelle, und die Evolution daneben mit der Verſetzung. Dreyſtimmig iſt es bey Fig. 8. und vierſtimmig bey Fig. 9. zu ſehen. Die Vermehrung der Stimmen geſchieht durch die unterwärts zugefügten Terzen, die aber, ſo wie in den beyden vorhergehenden Exempeln, alhier in Decimen verändert ſind. Dieſe Veränderung der Terzen in Decimen iſt öfters deßwegen nothwendig, damit die Harmonie theils beſſer vertheilet, theils richtiger werde. So könnten z. E. weder in dieſem noch beyden vorhergehenden Exempeln, mit Beſtand der Richtigkeit des Satzes, Terzen ſtatt finden. Wegen der diſſonirenden Bindungen läßt dieſes leztere Exempel keine bequeme Verkehrung zu. Es iſt aber auch nicht nöthig, daß ein ſolcher drey- oder vierſtimmiger Satz allezeit verkehrt werden dürfe, wenn nur zwiſchen den höchſten Stimmen, bey bleibendem Fundament, hin und wieder eine Verwechſelung ad Octavam ſtatt findet.

Viertes Exempel.

Daſſelbe ſteht Tab. LVIII. Fig. 10. und iſt die zweyſtimmige Hauptcompoſition in dem oberſten Syſtem, die terzenweiſe zugefügte Stimme aber in dem untern enthalten. Vierſtimmig findet man es bey Fig. 11. An beyden Oertern ſind die Terzen in Decimen verwandelt worden.

Fünftes Exempel.

Dieſes ſteht Tab. LIX. Fig. 1. und der Anfang der Evolution deſſelben bey Fig. 3. Bey Fig. 2. wird es durch die unterwärts zugefügten Terzen, die man bey Fig. 5. in Decimen verwandelt findet, vierſtimmig gemachet. Bey Fig. 4. iſt die vierſtimmige Evolution deſſelben. Wenn man ſelbige nach Fig. 1. und 3. unterſuchet: ſo wird man ſogleich die beyden Hauptſtimmen erkennen,

welche nemlich die oberſte und tiefſte ſind. Der oberſten wird dabey eine Terz unterwärts, der unterſten hingegen eine Terz oberwärts zugefüget, wodurch denn die Evolution ihre Richtigkeit erhält, ob ſie gleich mit der in der Octave einerley iſt, welche Aehnlichkeit aus der Verwandtſchaft der Contrapuncte herrühret, wie man in den Beyträgen ſehen wird. Die Terzen in ſelbiger findet man bey Fig. 7. in Decimen verwandelt. Sowohl die Terzen als Decimen aber können auch in Sexten verwandelt werden. Hievon ſehe man die Probe Fig. 6. zwiſchen den beyden oberſten Stimmen; Fig. 8. zwiſchen dem Alt und Baß; Fig. 9. und 10. zwiſchen dem Diskant und Tenor. Man ſchlage hiebey die Contrapuncte in der Octave und Duodecime nach.

IV. Abſchnitt.

Von dem doppelten Contrapunct in der Undecime oder Quarte.

§. 1.

Wenn in einer contrapunctiſchen Compoſition die Oberſtimme gegen die unterſte eine Undecime oder Quarte tiefer; oder, welches einerley iſt wenn die Unterſtimme gegen die oberſte eine Quarte oder Undecime höher verkehret werden kann: ſo nennet man ſolche Compoſition einen doppelten **Contrapunct in der Undecime oder Quarte.** So wie es in Anſehung der Gegenſtimme bey dem Contrapunct in der None und Decime bey der Verkehrung der andern gehalten wird: ſo geht es hier ebenfals, und in allen nachfolgenden Contrapuncten. Wir werden alſo dieſerwegen nichts mehr erinnern, weil wir glauben, daß ein jeder die Lehre vom Contrapunct in der hier befindlichen Ordnung leſen wird.

Erſtes

Erstes Exempel.

Dieses steht Tab. LIX. Fig. 11. und enthält die oberste und mittelste Stimme die Hauptcomposition, und die mittelste und unterste die Verkehrung derselben in die tiefe Undecime. In die Quarte findet man es bey Fig. 22. nach den zwey ordentlichen Arten verkehret; bey der ersten trift die Verkehrung die Ober- und bey der andern die Unterstimme.

Zweytes Exempel.

Dieses steht Tab. LIX. Fig. 12. und kann auf vorige Art nach Belieben versetzet werden.

§. 2.

Die Veränderung der Intervallen bey der Verkehrung ist aus folgenden Ziefern zu ersehen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.
11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Diese Veränderung veranlasset folgende Regeln:

(1) Die **Octave** muß entweder als Sexte vorherliegen, wie bey Fig. 13. oder auf ihrer Grundnote eine Sexte vorhergegangen seyn, wie bey Fig. 14 und 15. In beyden Fällen wird sie in die Sexte aufgelöset. Gleiche Verwandtniß hat es mit dem Einklang.

(2) Die **Secunde** wird unten gebunden, und hernach durch die Sexte aufgelöset, wie bey Fig. 16.

(3) Die **Terz** muß entweder als Sexte vorherliegen, und hernach auf die Sexte herunter gehen, wie bey Fig. 16. oder es muß

auf

auf ihrer Grundnote eine **Sexte** vorhergegangen seyn, wie bey Fig. 20. Hier geht die Terz hernach einen Schritt hinauf, und die Grundstimme zwey Schritte herunter, damit die Auflösung erfolge. Gleiche Bewandtniß hat es mit der Decime.

(4) Die **Quarte** muß entweder als Sexte vorherliegen, wie bey Fig. 14. und 15. oder es muß auf ihrer Grundnote eine Sexte vorhergehen, wie bey Fig. 13. In beyden Fällen resolviret sie sich in die Sexte. Gleiche Bewandtniß hat es mit der Undecime.

(5) Die **Quinte** muß entweder wie bey Fig. 17. gebraucht werden, oder auf ihrer Grundnote eine Sexte vorhergehen, wie bey Fig. 21. wo sie denn in beyden Fällen, davon der leztere nichts anders als eine Retardation ist, in eben dieses Intervall aufgelöset wird.

(6) Die **Septime** wird entweder oben gebunden wie bey Fig. 18. und 21. oder ihre Grundnote muß vorherliegen wie bey Fig. 17.

(7) Die **None** wird oben gebunden und muß hernach stuffenweise auf die Sexte herabgehen, wie bey Fig. 20.

§. 3.

Die Gränzen dieses Contrapuncts sind die Undecime. Ueberschreitet man dieselben, so wird es mit der Verkehrung, in Ansehung der Gegenstimme wie mit den vorigen Contrapuncten gehalten.

V. Abſchnitt.

Von dem doppelten Contrapunct in der Duodecime oder Quinte.

§. 1

Wenn die Oberſtimme gegen die unterſte eine Duodecime oder Quinte tiefer, oder die Unterſtimme gegen die oberſte eine Duodecime oder Quinte höher verkehret werden kann: ſo nennet man eine ſolche Compoſition einen **doppelten Contrapunct in der Duodecime oder Quinte.**

Erſtes Exempel.

Daſſelbe ſteht Tab. LX. Fig. 1. mit ſeiner **erſten Verkehrung.** Die **andere** oder vielmehr die Verſetzung derſelben folget Fig. 2. nach. Beyde ſind in der Duodecime. In der Quinte findet man ſie bey Fig. 3. und 4.

Zweytes Exempel.

Dieſes ſteht bey Fig. 5. und die Evolution daneben. Die Verſetzungen können nach Anleitung des vorigen gemachet werden.

Drittes Exempel.

Dieſes ſteht Fig. 6. mit ſamt der Evolution.

§. 2.

Die Veränderung der Intervallen bey der Verkehrung iſt aus folgenden Ziefern zu erſehen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Diese Veränderung veranlasset folgende Regeln:

(1) Da die Sexte zur Septime wird, so muß entweder der unterste oder oberste Theil derselben vorher liegen. Auf die erste Art findet man sie ausgeübet bey Fig. 7. 8. 9. und 13. ingleichen Tab. LXI. bey Fig. 1. auf die andere Art bey Fig. 10. 11. 12. Tab. LX. Hiebey sind noch die zwey Sexten hintereinander bey Fig. 12. Tab. LX. zu merken, welche bey der itzigen Setzart, da man zwey Septimen hintereinander machen kann, keine Sünde seyn werden. Bey den Alten werden die Sexten überhaupt in diesem Contrapuncte verboten. Herr Theil erlaubet sie zwar, aber nur denjenigen, die es verstehen, als wenn diejenigen, die es nicht verstehen, sich damit abgeben würden. Noch ist der besondere Sextengang bey Fig. 2. Tab. LXI. in der Evolution des vorhergehenden Exempels zu merken.

(2) Die None wird zwar insgemein nur als eine Secunde gebraucht. Sie kann aber auch als None angebracht werden, wenn man sie mit der Septime auflöset, wie Tab. LXI. Fig. 2.

(3) Die Secunde und Quarte müssen allezeit in die Terz aufgelöset werden, und so verhält es sich auch mit der Undecime.

§. 3.

Die eigentlichen Gränzen dieses Contrapunets sind die Duodecime. Uberschreitet man dieselben, so wird es bey der Verkehrung wie mit den vorigen Contrapuncten gehalten.

§. 4

§. 4.

Dieſer Contrapunct kann eben wie der in der Octave und Decime, durch zugeſezte Terzen drey- und vierſtimmig ausgeübet werden. Es wird die dritte Stimme aber eine Terz unter die höchſte, und die vierte eine Terz über die tiefſte geſezt. In der Hauptcompoſition muß vorhero nur die Seiten- und Gegenbewegung in Acht genommen werden, und keine Diſſonanz derſelben vorhanden ſeyn, wenn dieſelbe mit den vermehrten Stimmen zugleich verkehret werden ſoll.

Erſtes Exempel.

Die Hauptcompoſition ſtehet Tab. LXI. Fig. 3. mit ſamt der Verkehrung. Vierſtimmig ſieht man ſie bey Fig. 5. und hinterher ſogleich die Verkehrung. Dieſe zu unterſuchen, gehe man auf die Evolution des zweyſtimmigen Exempels bey Fig. 3. zurück, woraus man ſehen wird, daß die beyden dazu gehörigen Stimmen bey der Evolution des vierſtimmigen Exempels unter Fig. 5. die beyden äuſſerſten Stimmen ausmachen, und auf eben die Art, als das Hauptexempel bey dieſer Figur 5. mit Terzen vermehret ſind.

Zweytes Exempel.

Die Hauptcompoſition ſteht Tab. LXI. Fig. 4. mit ſamt der Verkehrung. Vierſtimmig findet man ſie bey Fig. 6. und hinter her ſogleich die Verkehrung. Da die Terzen ſowohl in Decimen als Sexten verwandelt werden können: ſo ſehe man davon einige Proben bey Fig. 7. 8. 9. und 10. Man kann dabey den Contrapunct in der Octave und Decime, wo eben dieſes Exempel vorkömmt, zurücke leſen.

Drittes Exempel.

Dieſes iſt ein mit ſeiner Verkehrung bey Fig. 11. befindlicher Canon, wovon die Baß- und Diskantſtimme die Hauptcompoſition haben, indem der Alt und Tenor nichts als Terzen- oder Decimenweiſe zugefügte Stimmen enthalten. Man kann nach Anleitung des vorhergehenden Exempels die übrigen Verſetzungen nach Belieben dazu machen.

VI. Abſchnitt.

Von dem doppelten Contrapunct in der Decima Tertia oder Sexte.

§. 1.

Wenn die Oberſtimme gegen die unterſte eine Decima Tertia oder Sexte tiefer; oder die Unterſtimme gegen die oberſte eine Decima Tertia oder Sexte höher verkehret werden kann: ſo nennet man eine ſolche Compoſition einen doppelten Contrapunct in der Decima Tertia oder Sexte.

Exempel.

Es ſteht daſſelbe Tab. LXI. Fig. 12. Die Verkehrung in die tiefe Decima Tertia folget gleich hinterher, und wird auf den beyden erſten Syſtemen der Tab. LXII. fortgeſetzt. Tab. LXII. Fig. 23. iſt es in die Sexte verkehrt, und die Verſetzung deſſelben gleich hinterher zu finden.

§. 2.

§. 2.

Die Veränderung der Intervallen bey der Verkehrung iſt aus folgenden Ziefern zu erſehen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13.
13. 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Dieſe Veränderung veranlaſſet folgende Regeln:

1) Auf der Grundnote der **Secunde** muß entweder die Sexte, wie bey Tab. LXII. Fig. 4. und 9. oder die Octave, welches auch der Einklang ſeyn kann, wie bey Fig. 8. vorhergehen, oder ſie muß ſelber als Sexte, wie bey Fig. 10. oder als Einklang, welches auch eine Octave ſeyn kann, vorherliegen, wie bey Fig. 7. in allen Fällen muß ſie in die Sexte ſich auflöſen, wie aus den angeführten Exempeln zu erſehen iſt. Bey Fig. 11. findet man die Secunde noch auf eine andere Art gebraucht.

2) Die **Terz** muß entweder als Octave vorherliegen und hernach in ebendieſelbe ſich auflöſen, wie bey Fig. 1. Tab. LXII. ingleichen bey Fig. 6. oder es muß auf ihrer Grundnote die Octave vorhergehen, wie bey Fig. 5. zum Anfange, wo die Auflöſung ſogleich in eben daſſelbe Intervall erfolget.

3) Die **Quarte** wird unterwärts durch die Sexte vorbereitet, wie Fig. 1. Tab. LXII. oder durch die Octave wie Fig. 25. oder ſie wird oberwärts durch eben dieſe Intervallen vorbereitet, wie bey Fig. 5. in beyden Fällen reſolviret ſie in die Sexte wie Fig. 6. und 11. oder auf die Art wie Fig. 5.

4) Die Quinte wird entweder unten gebunden, wie bey Fig. 2. oder oben wie bey Fig. 8. 9. In beyden Fällen löset sie sich in die Octave wie bey Fig. 4. 8. und 9. oder in die Sexte auf, wie bey Fig. 3.

6) Zwey Sexten können nicht hintereinander gemachet werden in gerader Bewegung, weil zwey Octaven daraus entstehen.

7) Die Septime wird nicht gebrauchet, weil sie ihre richtige Auflösung nicht bekommen kann, ausser im Durchgehen.

8) Die None muß mit der Sexte vorbereitet und in ebendieselbe oder die Octave resolviret werden, wie bey Fig. 2. 3. 7. Bey diesen zwey lezten Figuren wird sie durch eine Quinte vorbereitet.

10) Mit der Decime, Undecime und Duodecime, hat es eben die Bewandtniß als mit der Terz, Quarte und Quinte.

§. 3.

Die Gränzen dieses Contrapuncts sind die Decima Tertia. Werden selbige überschritten: So wird es bey der Verkehrung in Ansehung der Gegenstimme als mit den vorigen Contrapuncten gehalten.

VII. Abschnitt.

Von dem doppelten Contrapunct in der Decima Quarta oder der Septime.

§. 1.

Wenn die Oberstimme gegen die unterste eine Decima Quarta oder Septime tiefer; oder, welches einerley ist, die Unterstimme gegen die oberste eine Decima Quarta oder Septime höher verkehret wird: so heißt eine solche Composition ein **doppelter Contrapunct** in der **Decima Quarta oder Septime.**

Exempel.

Es steht dasselbe Tab. LXII. Fig. 12. mit samt der Verkehrung in die tiefe Decima Quarta. Die Versetzung in die Septime siehet man bey Fig. 24.

§. 2.

Die Veränderung der Intervallen bey der Verkehrung kann man aus folgenden Zahlen ersehen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.
14. 13. 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Diese Veränderung veranlasset folgende Regeln:

1) Der Einklang sowohl als die Octave muß unten gebunden werden, und hernach in die Terz oder Quinte sich auflösen, wie bey Fig. 15. 16. und 17.

2) Die Secunde muß entweder unterwärts gebunden werden, wie bey Fig. 18. 19 und 20. oder oberwärts, wie bey Fig. 21 und 22. In beyden Fällen resolviret sie sich in die Terz.

3) Zwey

3) Zwey Terzen können hintereinander in gerader Bewegung nicht gebraucht werden, weil Quinten daraus werden.

(4) Die Quarte muß entweder unten gebunden werden, wie bey Fig. 27. oder oberwärts bey Fig. 26. und in beyden Fällen der untere Theil einen Grad zur Auflöſung herabgehen, wie man aus vorhergehenden Exempeln ſiehet.

(5) Die Sexte muß entweder unten gebunden werden wie bey Fig. 13. 14. 21. 22. oder oberwärts wie bey Fig. 19. 20. und in beyden Fällen in die Quinte oder Terz ſich auflöſen, wie man daſelbſt ſiehet.

(6) Die Septime wird oben gebunden und hernach in die Quinte oder Terz aufgelöſet, wie bey Fig. 15. 16. 17.

(7) Die None wird oben gebunden, und hernach in die Quinte oder Terz reſolvirt, wie bey Fig. 13. 14.

(8) Mit der Decime, Undecime, Duodecime, Decima Tertia und Decima Quarta hat es eben die Bewandtniß als mit der Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime.

§. 3.

Die Gräntzen dieſes Contrapuncts ſind die Decima Quarta, und muß, wenn man ſelbige überſchreitet, bey der Verkehrung in Anſehung der Gegenſtimme wie mit den vorigen Contrapuncten verfahren werden.

E N D E.

Regiſter.

Regiſter

über die

vornehmſten Sachen

B.

Bewegung, die melodiſche und harmoniſche. Ihr Unterſchied. — 4. 5.

C.

Cadenz. ſ. Tonſchluß, ingleichen point d'orgue.

Canon, allerhand Exempel davon. — 145. 146.

Caprice, was man darunter verſteht. — 18. 19.

Contrapunct, wird unterſchieden in den zwey- drey- vier- und mehrſtimmigen. 153.

Contrapunctus hyper- und hypobatos. — 154.

— gleicher) — 154.
— ungleicher)

— ſchlechter) — 155.
— bunter)

— zuſammengeſetzter 155.

— gerader) — 155.
— ungerader)
— hüpfender)

Contrapunct in der gedrittten Bewegung. — 156.

— ſyncopirter, und zwar gebundner. — 156

— — punctirter. — 156.

— — hinkender. — 156.

— freyer. — 157.

— verbundner. — 157.

— fugirter. — 157.

— dichter. — 158.

— ſtrenger. — 158.

— einfacher) — 160.
— doppelter)

— doppelt verkehrter. 161.

— rückgängig doppelter 161.

— verkehrter rückgängiger 161.

— pedantiſche Contrapuncte. ſ. die Vorrede Seite III. und IV.

Contrapunctus der aus einem Bicinio ein Tricinium und Quadricinium macht, ſ. den Contrapunct in der Octave, Decime und Duodecime — 168. 179. und 187.

— doppelter, ſieben Hauptgattungen deſſelben 161 ſqq.

D.

Dominante, wenn dieſelbe mit der Secunda Toni im Gefährten beantwortet werden kann. 88. Tab. XXVI. Fig. 11.

F.

Falſo bordone, zwiefache Bedeutung dieſes Worts 154.
Fortſchreitung der Intervallen dreyerley, diaton. chromat. enharmoniſche 73. 74.
Fuge, wird eingetheilet in die periodiſche und canoniſche 16.
— periodiſche, was ſie iſt 11.
— canoniſche, was ſie iſt 10.
— wird unterſchieden in zwey- drey- vier- und mehrſtimmige Fugen — 17.
— eigentliche und uneigentliche — 18.
— fünf Stücke bey derſelben zu beobachten — 17.
— freye und ſtrenge 19.
— einfache und doppelte 20. 21.
— Secunden-Terzen-Quarten-Quinten-Serten-Septimen- und Octavenfuge — 21. 22. §. 19.
— die in der ähnlichen und unähnlichen Bewegung — 22. 25. §. 20.
Fuge, die vergröſſerte und verkleinerte 22. 25. §. 21.
— die im vermiſchten Tactheile — 22. 25. §. 22.
— die in der unterbrochnen Nachahmung 22. 25. §. 23.
— vermiſchte Fuge 22. 26. §. 24.
— einfache. Regeln dazu 121.
— doppelte. Regeln dazu 131.
— allgemeine Regeln zur Verfertigung einer Fuge 113.
— canoniſche Doppelfuge 140.
— fuga redita, was man darunter verſteht. 20.
— compoſita
— incompoſita
— authentica — 26.
— plagalis
— contraria und inuerſa, ihr Unterſcheid — 130.
Führer, was er iſt — 17.
— die Beſchaffenheit deſſelben 27. ſiehe Schluß.

G.

Gefährte, was er iſt 18.
— wie er eingerichtet werden muß — — 31
— beruht auf zwey Grundſätzen — 33 und 34. Siehe Schluß.
Gegenharmonie, was man ſo bey der Fuge nennt. 18. Regeln dazu — 147.

Geſang, der gregorianiſche, ambroſianiſche — 63.

K.

Kirchentöne, die achte, 63. 64.

N.

Nachahmen, was es iſt. 2.
— acht Hauptgattungen der Nachahmung. 2. 3.
— die in der ähnlichen und unähnlichen Bewegung. 5.
— die freye und ſtrenge verkehrte. — — 5.
— die rückgängige. — 7.
— die verkehrte rückgängige. 7.
— die vergrößerte und verkleinerte. — 7.
— die doppelt vergrößerte oder verkleinerte. — 8
— die unterbrochne. 8.
— die im widrigen Tactheile. 8.
— die contrapunctiſche. 9.
— die periodiſche, canoniſche. 10.
— Exempel dreyſtimmiger Nachahmungen. 11.
— vierſtimmiger Nachahmungen. — 15.

P.

Point d'orgue, was es iſt. 110.

R.

Ricercare oder Ricercata, was man darunter verſteht. 20.
Reductio modi, was ſie iſt. 62.

S.

Schluß eines Fugenſatzes mit der Secunde des Hauptons. 52. Tab. XV. Fig. 14. ingleichen 91. Tab. XXVIII. Fig. 7. ingleichen Fig. 5. 6.
— auf der Serte des Hauptons. — — 91. Tab. XXVIII. Fig. 8. ingl. 92. Tab. XXVIII. Fig. 9.
— auf der Quarte. 89 Tab. XXVII. Fig. 7.
— auf der Terz der Dominante — 92. 93. Tab. XXVIII. Fig. 10. 11. und 12.
— auf der Terz des Hauptons. — — 92 Tab. XXVIII. Fig. 9.
— auf der Septime, nemlich dem Unterhalbenton des Hauptons. — — 92. Tab. XXVIII. Fig. 11.
— mit einer unvollkommenen Cadenz. — 84. 85 87. 52. Tab. XXV. Fig. 6. 8. ingleichen Tab. XXVI. Fig. 7. it. Tab. XXII. Fig. 1 Tab. XV. Fig. 14.

Serte, Exempel eines Fugenſatzes, der mit der Serta toni anhebet, und mit der Secunde des Haupttons beantwortet werden kann. Tab. XVII. Fig. 2. 53.

T.

Tonarten der Alten. 56.
— werden unterſchieden in die H. urt und Nebentonarten 58.
— vermiſchte — 61.
— eigentliche, uneigentliche 62.
— übermäßige — 62.
— unvollſtändige. — 63.
— anomaliſche. — 63.
Tonſchluß. — 105.
— der vollkommne 105.
— der unvollkommne 110.
— der unterbrochne 112
— der anhaltende 110.
Tonwechſelung — 99.
— analogiſche. 99. 100.
— anomaliſche. 99. 102.
Tonwechſelungen harmoniſche 103
— nach den alten Tonarten. 104.
— eigentliche und uneigentliche. 100. 101.
— ordentliche und auſſerordentliche — 101.
— nähere und entferntere. 102. 103.

V.

Verkürzung eines Fugenſatzes und Exempel davon 114. 115.

W.

Wiederſchlag, repercuſſio, was er iſt — 18.
Regeln dazu 93. ſeqq.

Z.

Zwiſcherharmoni: was man ſo bey der Fuge heißt, 18
— die Regeln derſelben. 151
Zergliederung eines Fugenſatzes und Exempel davon. 115. ſeqq.

Pag. 33. §. 3. in der ſechſten Linie, beliebe man anſtatt im Abſteigen zu leſen: im Aufſteigen c d e f g.

Pag. 158. Lin. 3. anſtatt canoniſche Fuge im Einklange ließ: canoniſche Fuge in der Octave.

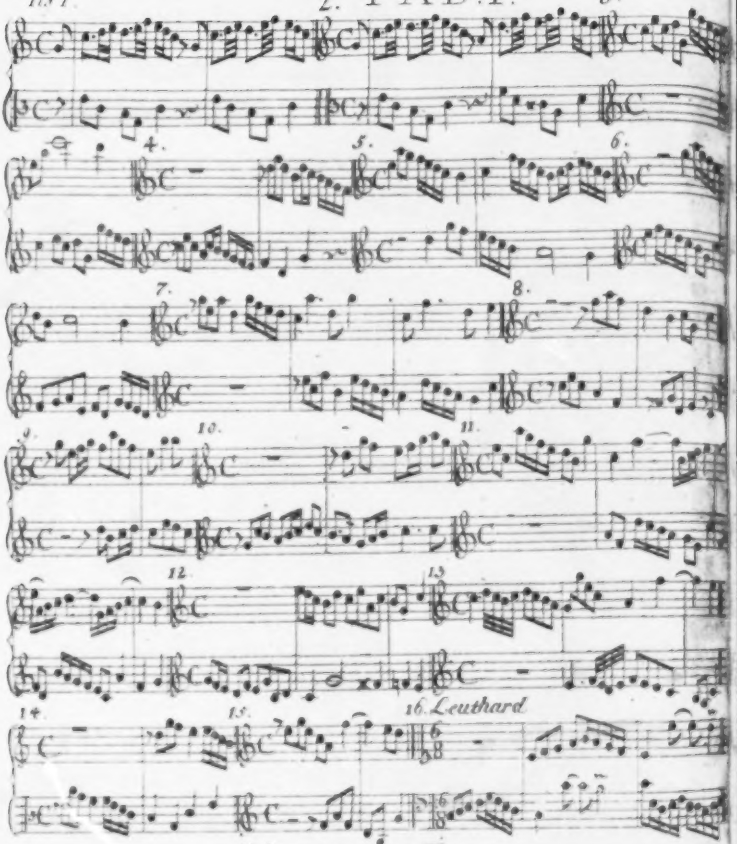
Pag. XIV. in der Vorrede Lin. 16. anſtatt ſowohl im Drucke und ließ: ſowohl im Drucke als:

ad pag. 117. ganz unten. So wohl beſonders als mit einem Gegenſatze findet man dieſes Mattheſoniſche Exempel auf der Tab. XL. annoch vom Pattiſerri ausgearbeitet.

Die übrigen Druk- und Stichfehler, die vom Uebelſichtigkeit ſeyn mögten, wird man in den Beyträgen bemerken.

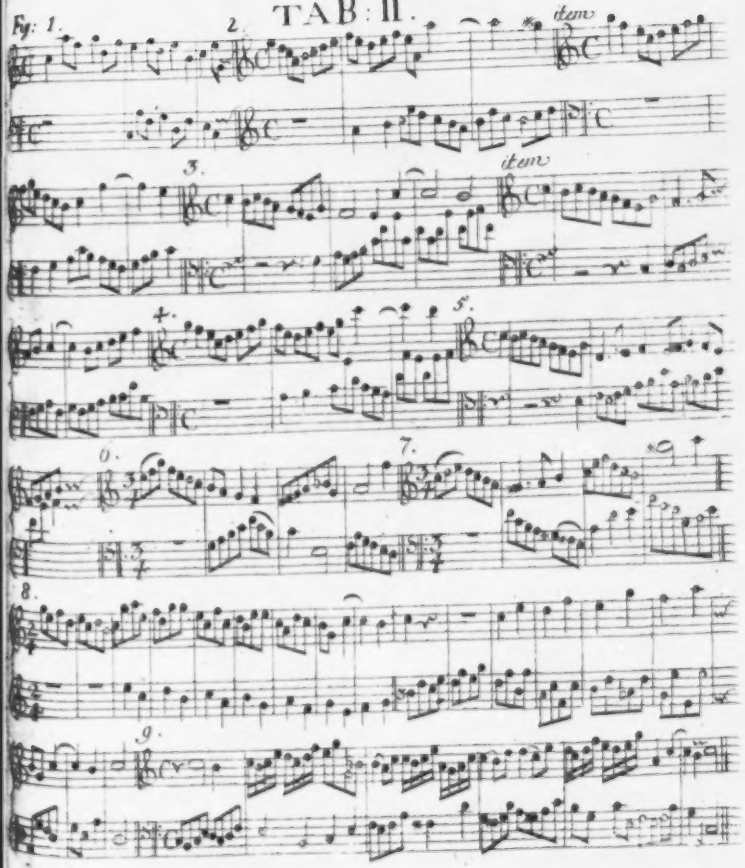
Es 1.

TAB: I.



Abh: von der Fuge

TAB: II.



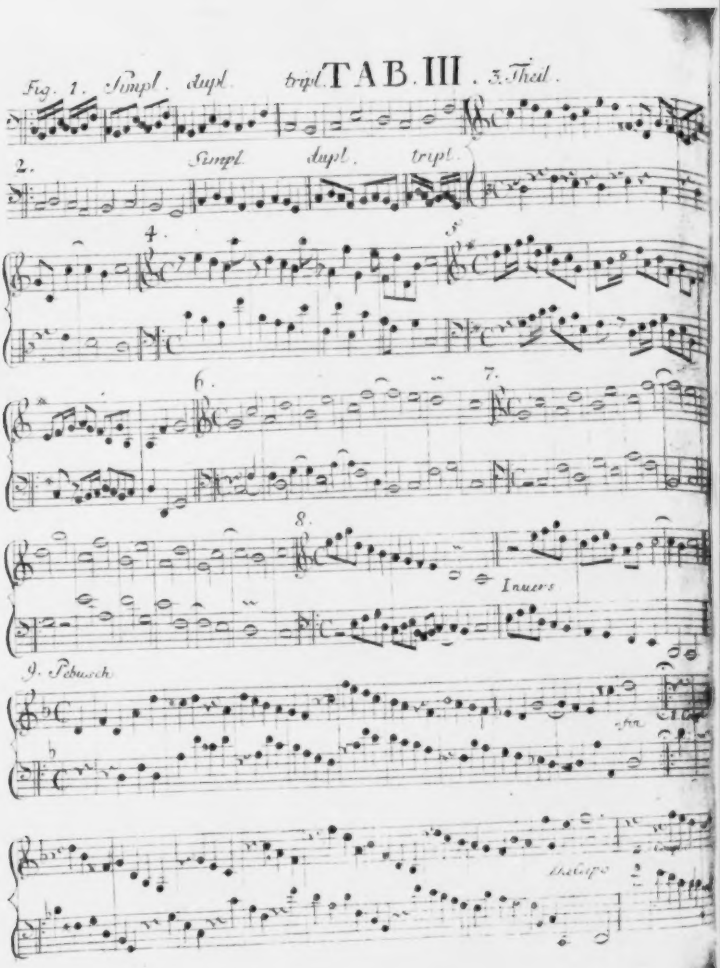


Fig. 1. Simpl. dupl. tripl.
TAB. III.
3. Theil.
2.
Simpl. dupl. tripl.
4.
5.
6.
7.
8.
Inuers
9. Pebusch
fin
Delcipo

Continuat

TAB: IV.

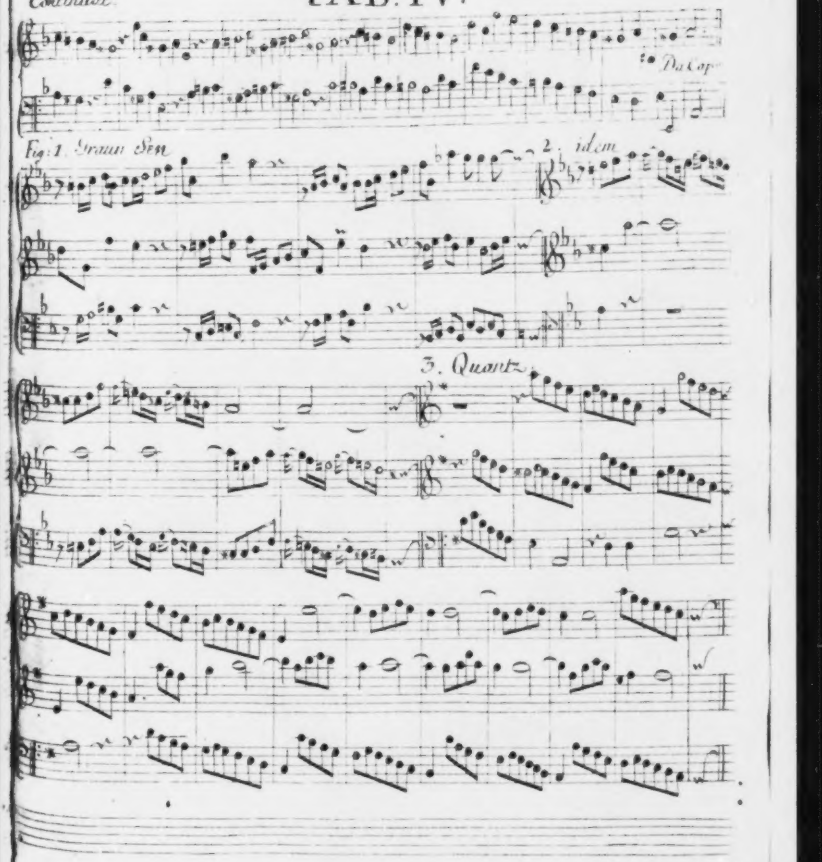


Fig 1. Riedt

TAB. V.

2. Leclair.

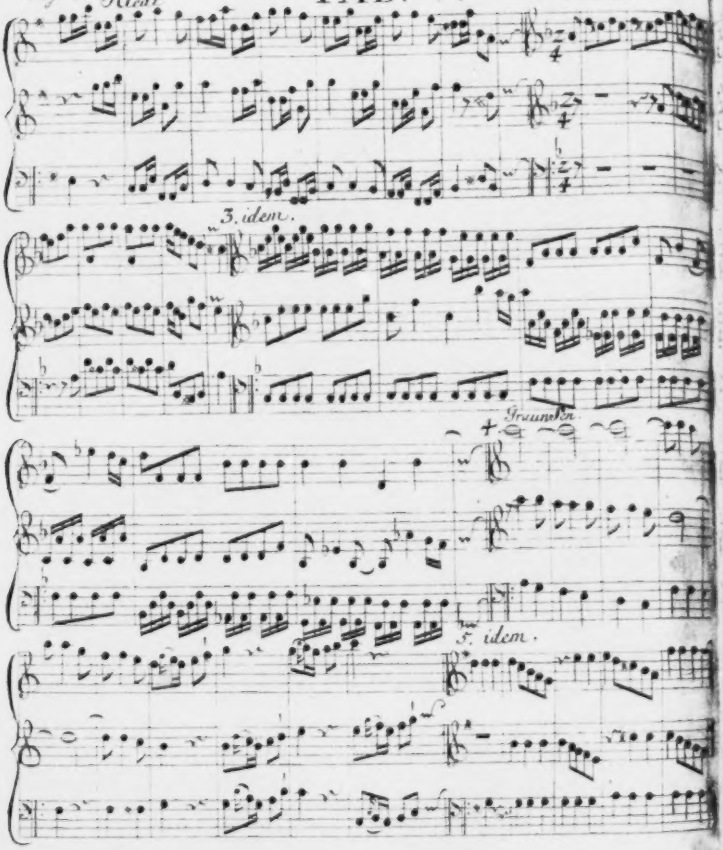
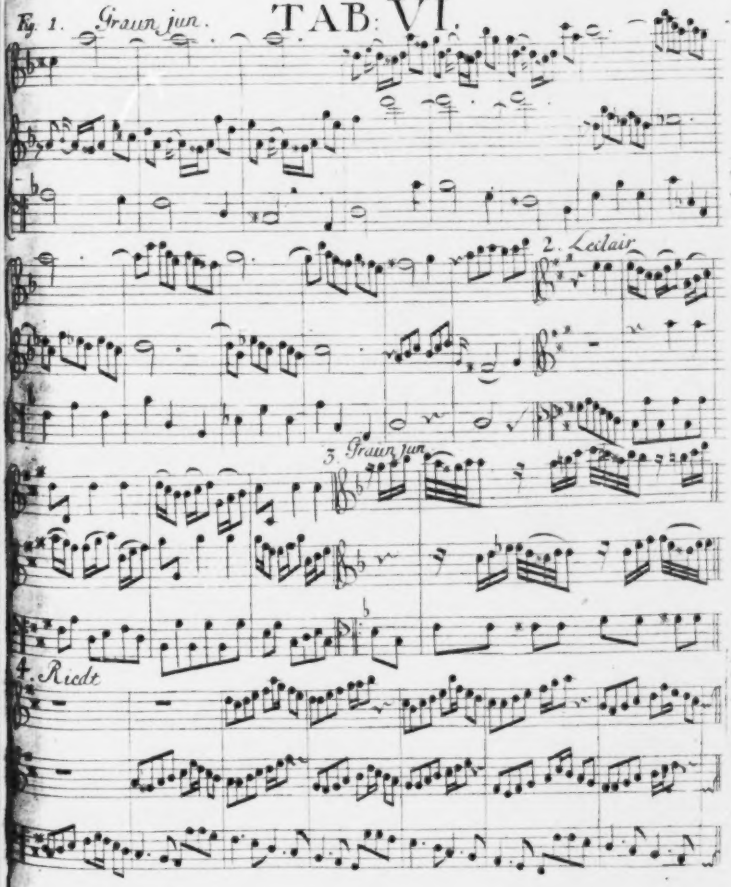
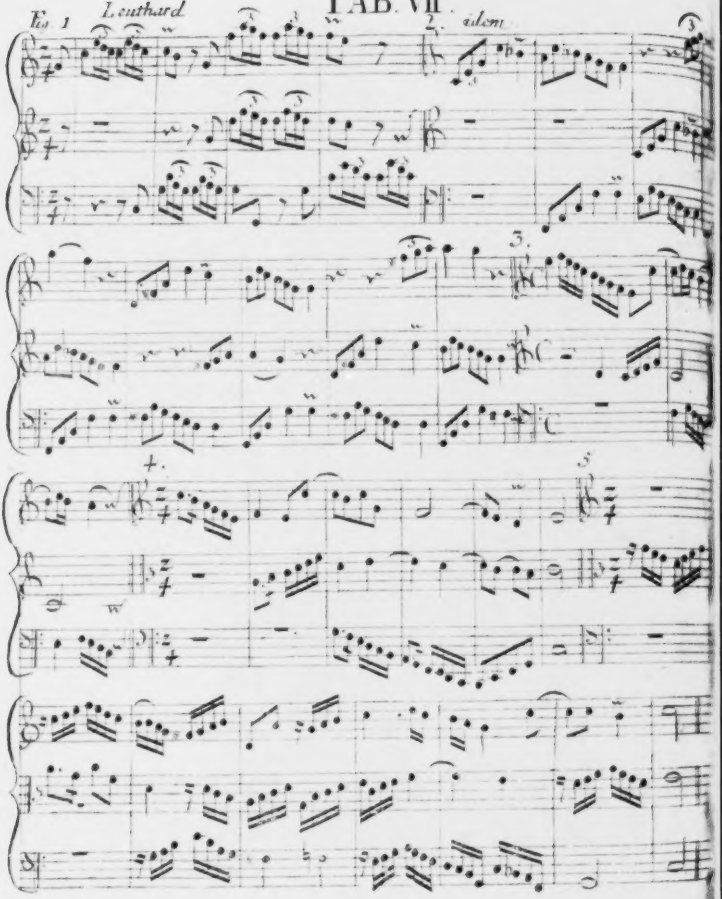


Fig. 1. Graun jun.

TAB: VI.

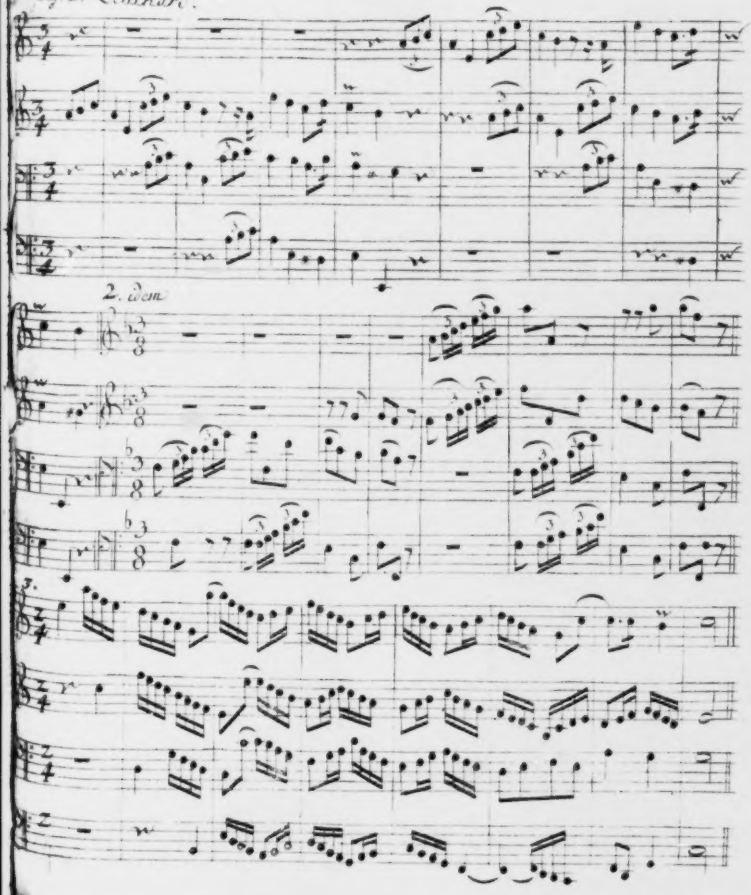


TAB. VII.



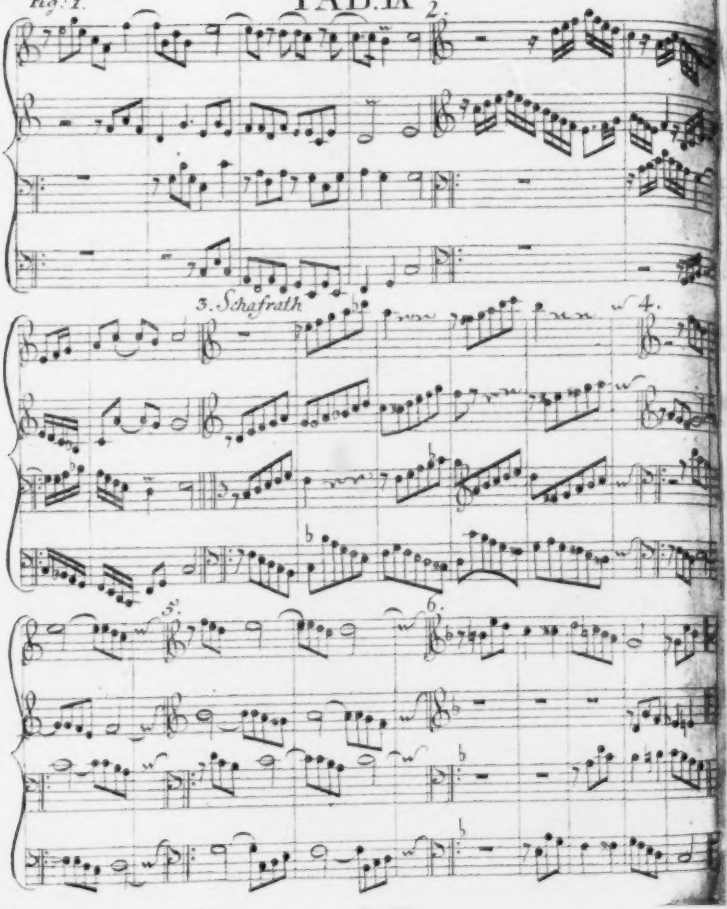
TAB VIII.

Fig 1. Lauthard.



TAB. IX

Fig. 1.



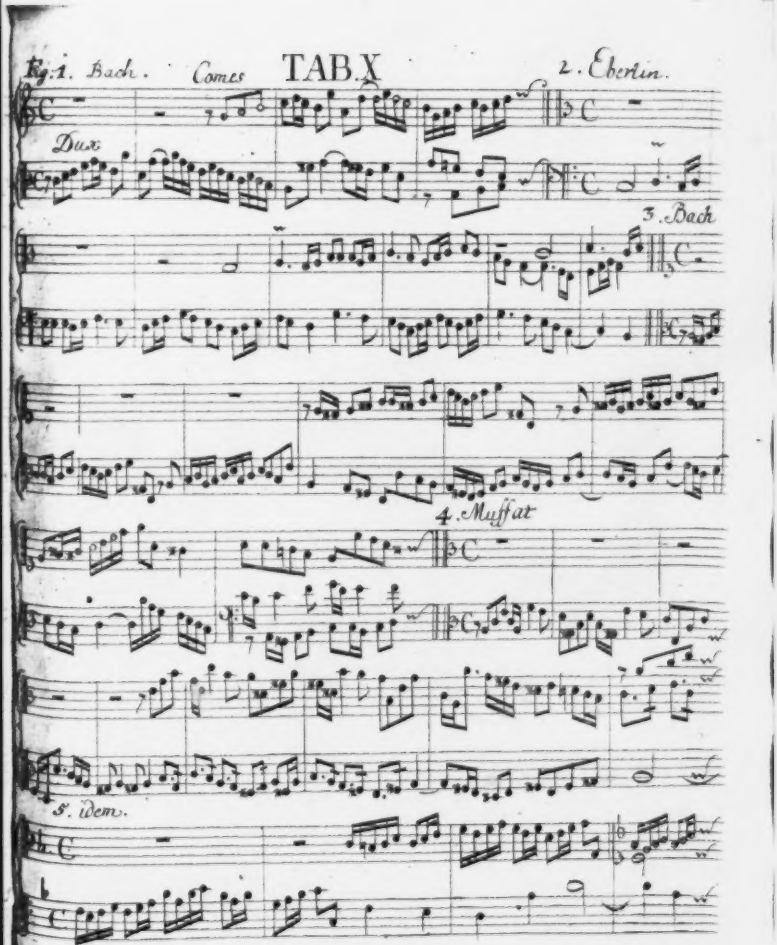
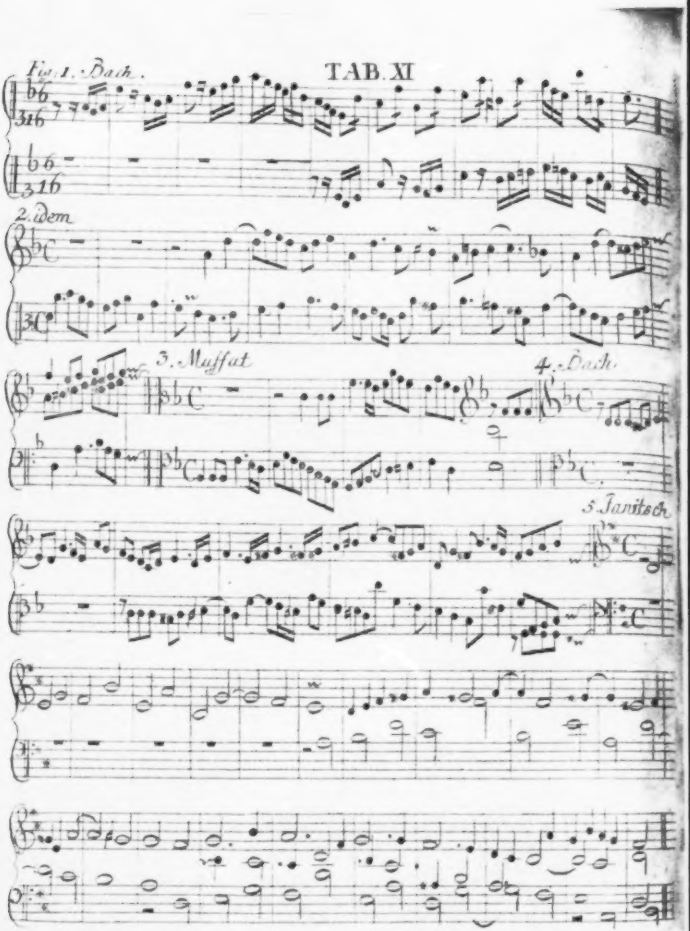
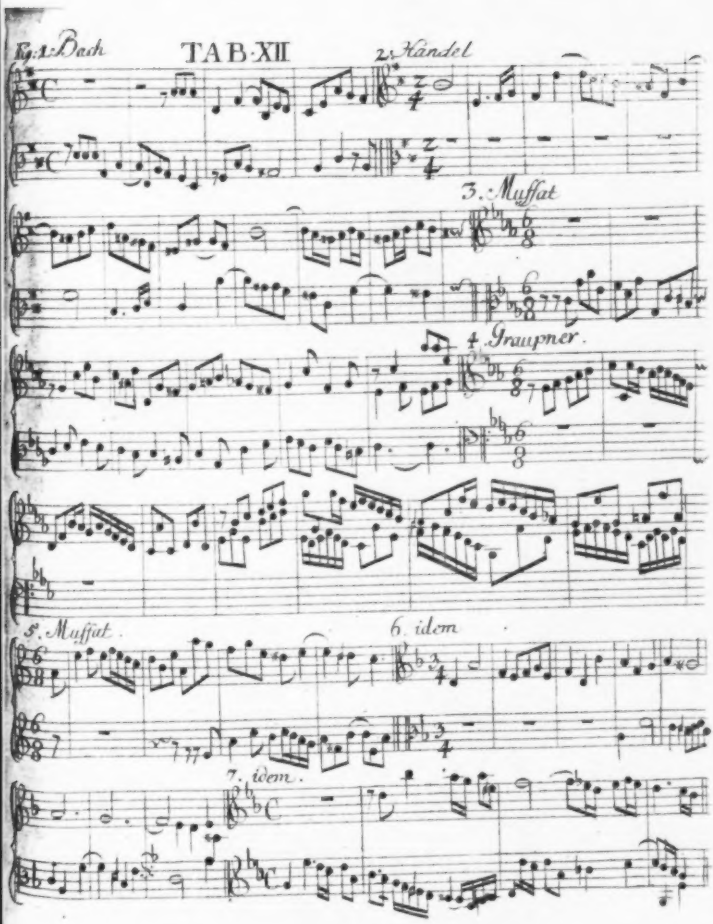


Fig. 1. Bach. Comes
TAB. X
2. Eberlin.
Dux
3. Bach
4. Muffat
5. idem.


TAB. XI
Fig. 1. Bach.
2. idem
3. Muffat
4. Bach
5. Janitsch


1. Bach
TAB·XII
2. Händel
3. Muffat
4 Graupner.
5. Muffat.
6. idem
7. idem.

TAB: XIII.

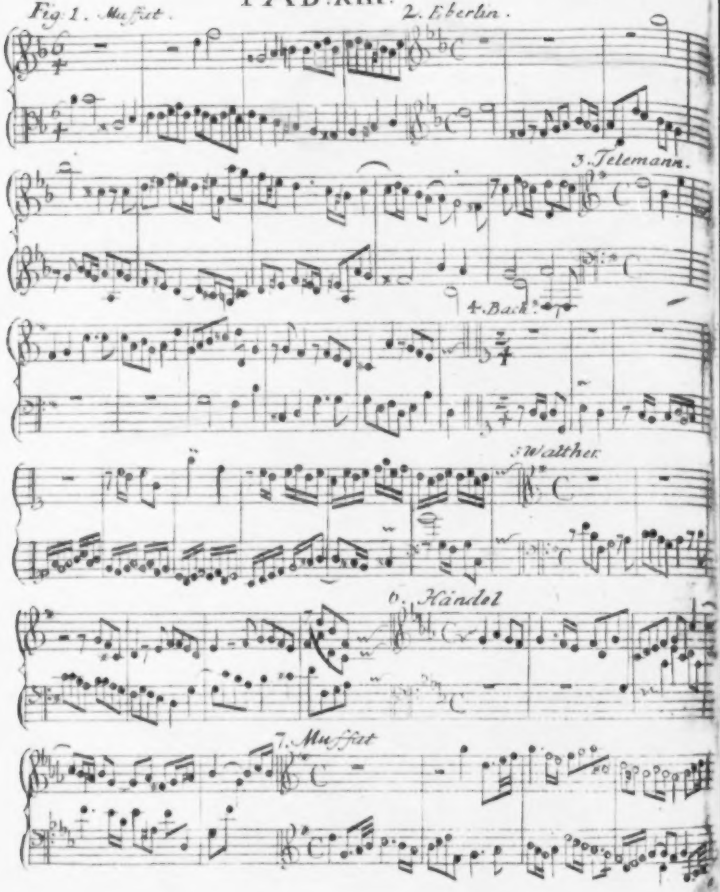
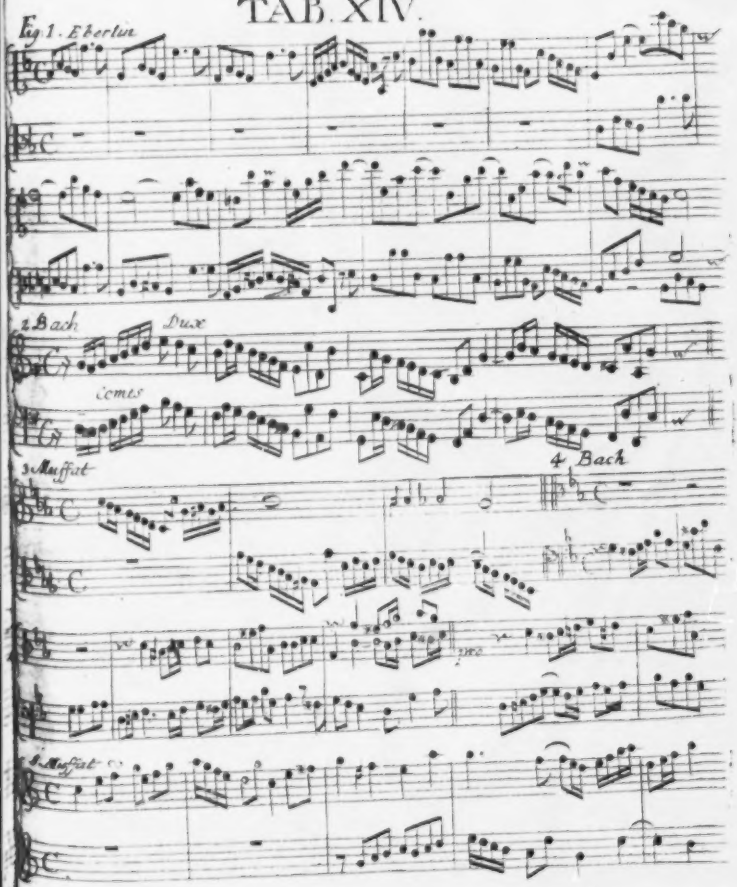


Fig. 1. Muffat.
2. Eberlin.
3. Telemann.
4. Bach.
5. Walther.
6. Händel
7. Muffat

TAB. XIV.



TAB. XV.

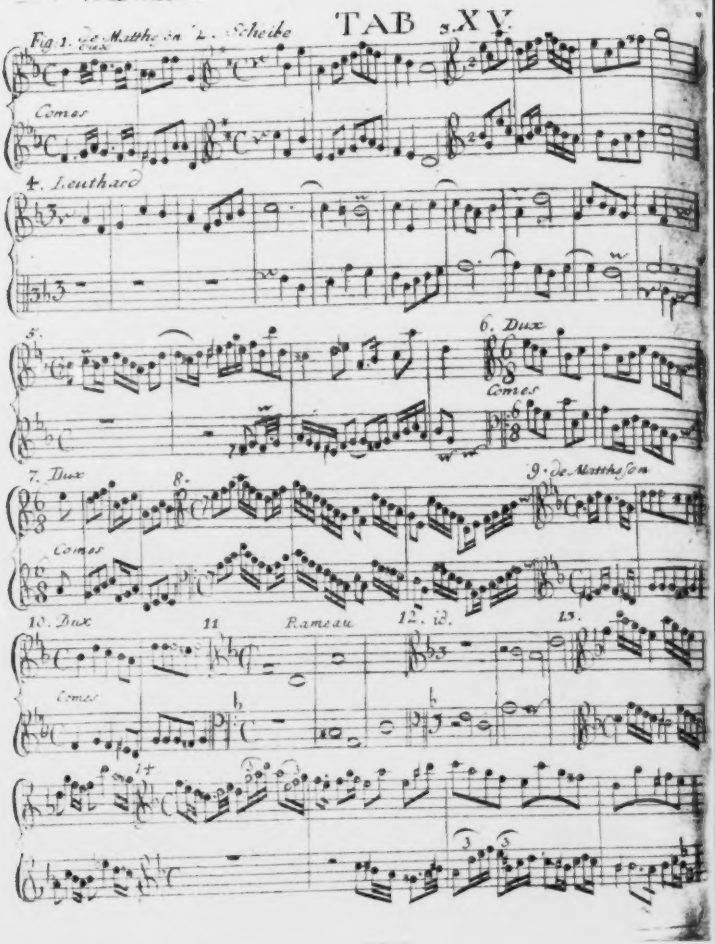
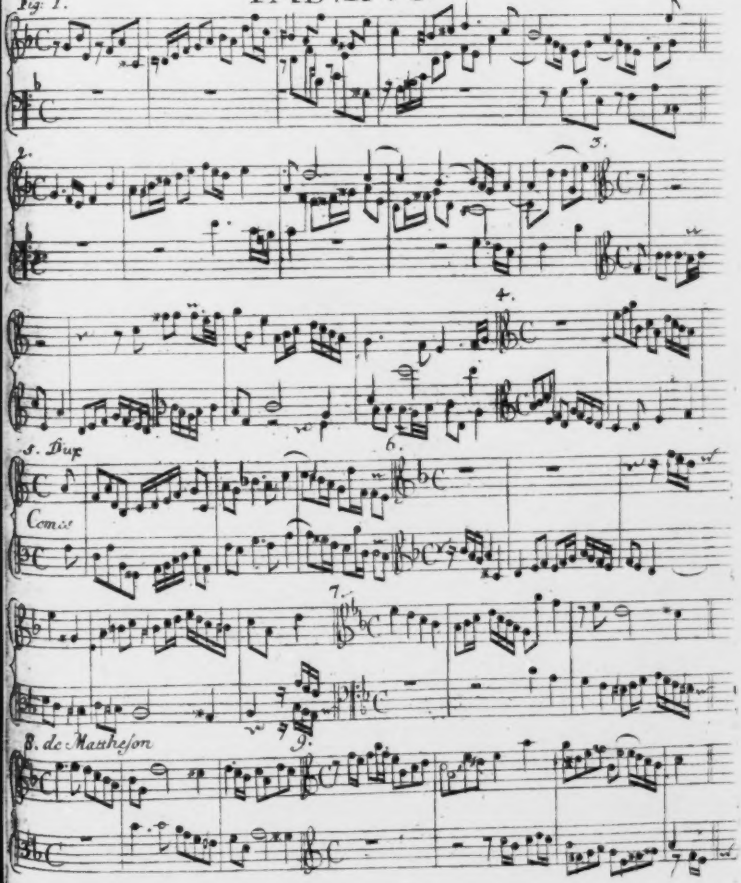


Fig. 1. de Matthe son 2. Scheibe
Dux
Comes
4. Leuthard
5.
6. Dux
Comes
7. Dux
8.
9. de Matthe son
Comes
10. Dux
11
Rameau
12. id.
13.
Comes
14

TAB: XVI

Fig. 1.



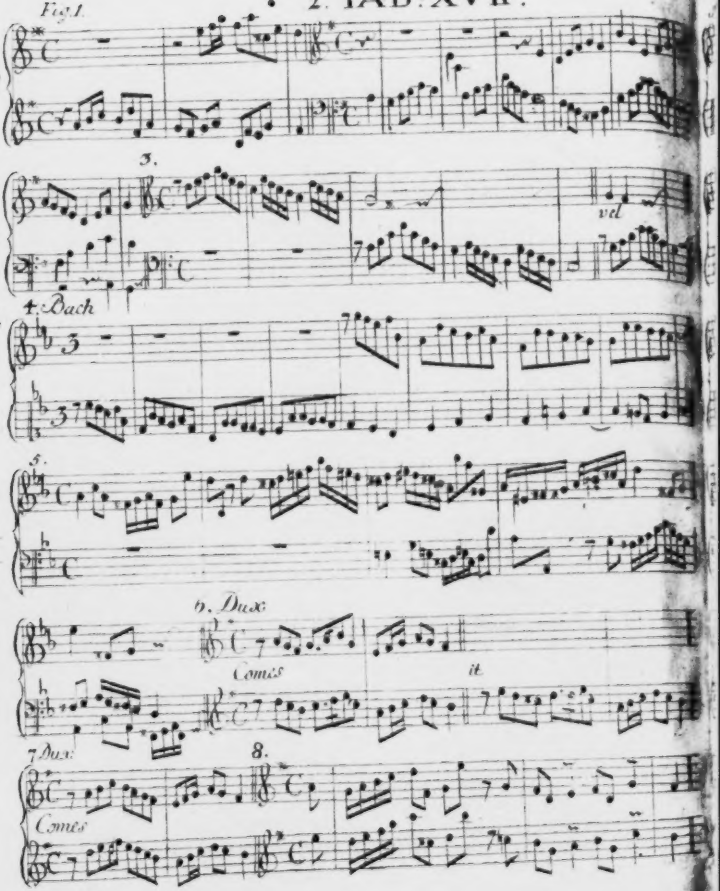
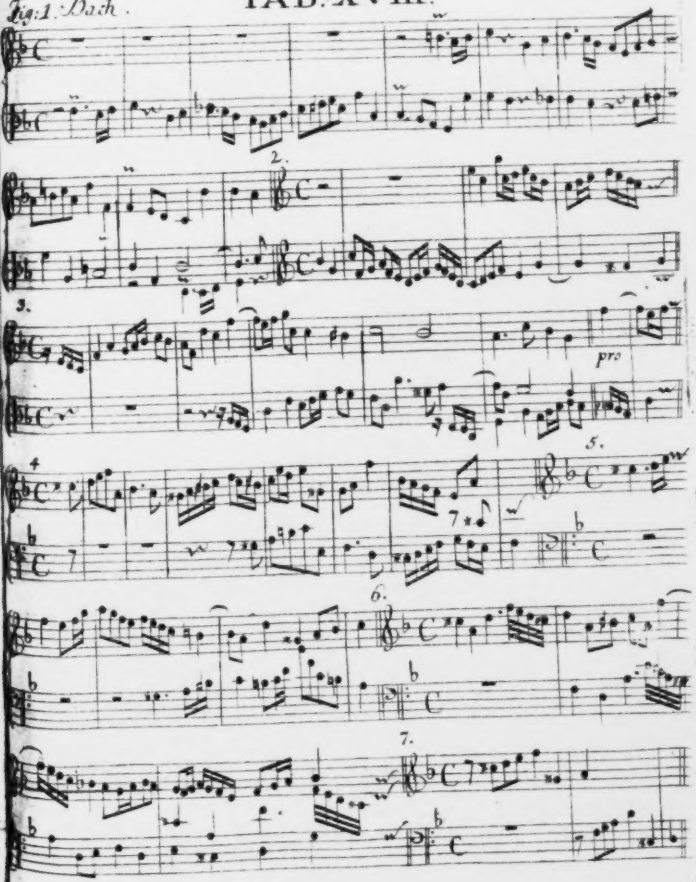


Fig. I.
3.
vel
4. Bach
5.
6. Dux
Comes
it
7. Dux
8.
Comes

Fig. 1. Bach.

TAB. XVIII.



TAB: XIX

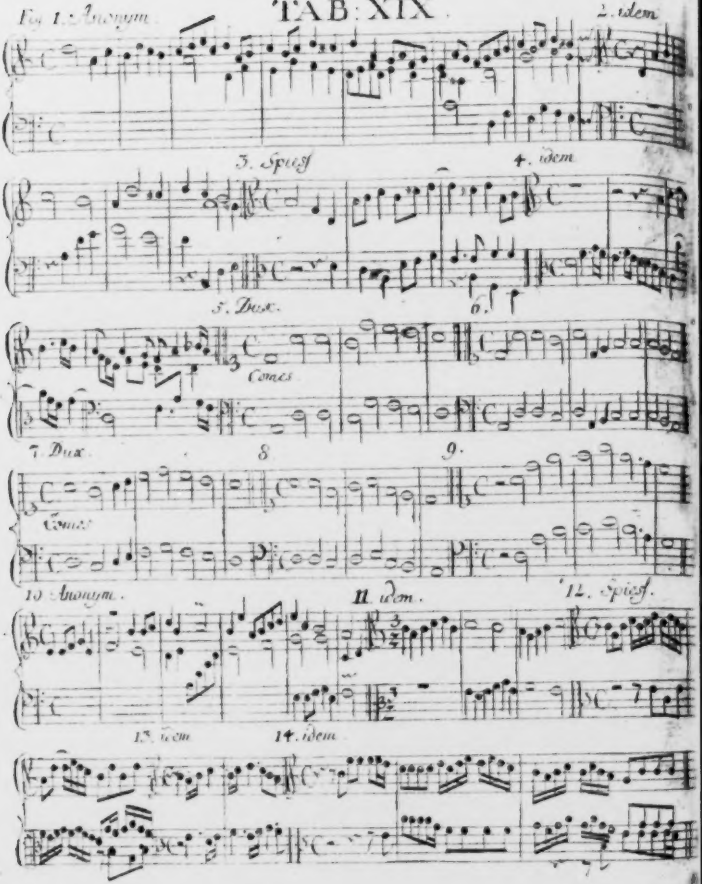


Fig. 1. Anonym.
2. idem
3. Spiesf
4. idem
5. Dux.
6.
Comes
7. Dux.
8
9.
Comes
10 Anonym.
11 idem.
12. Spiesf.
13. idem
14. idem

TAB. XX

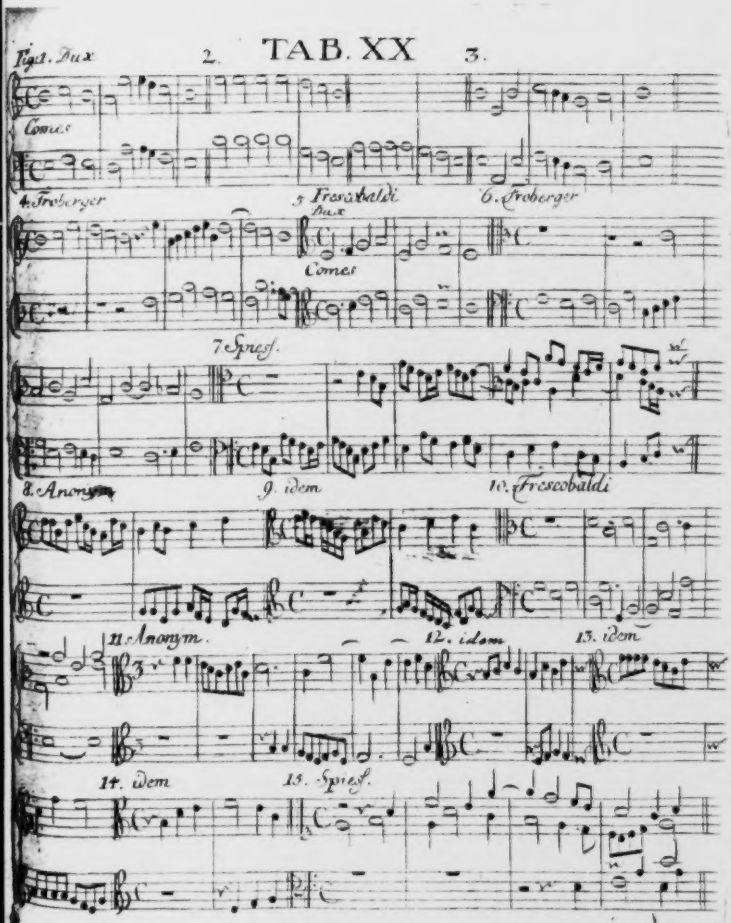


Fig. 1. Dux
2.
3.
Comes
4. Froberger
5 Frescobaldi
Dux
Comes
6. Froberger
7 Spiess.
8. Anonym
9. idem
10. Frescobaldi
11. Anonym.
12. idem
13. idem
14. idem
15. Spiess.

TAB XXI.

1. Anonym 2. id. 3. Werkmeister Dux id.

Comes vel

4. Dux id. 5. id 6. idem 7. id.

Comes vel

8. Dux id. 9. id. 10. idem 11. id. 12 id.

Comes

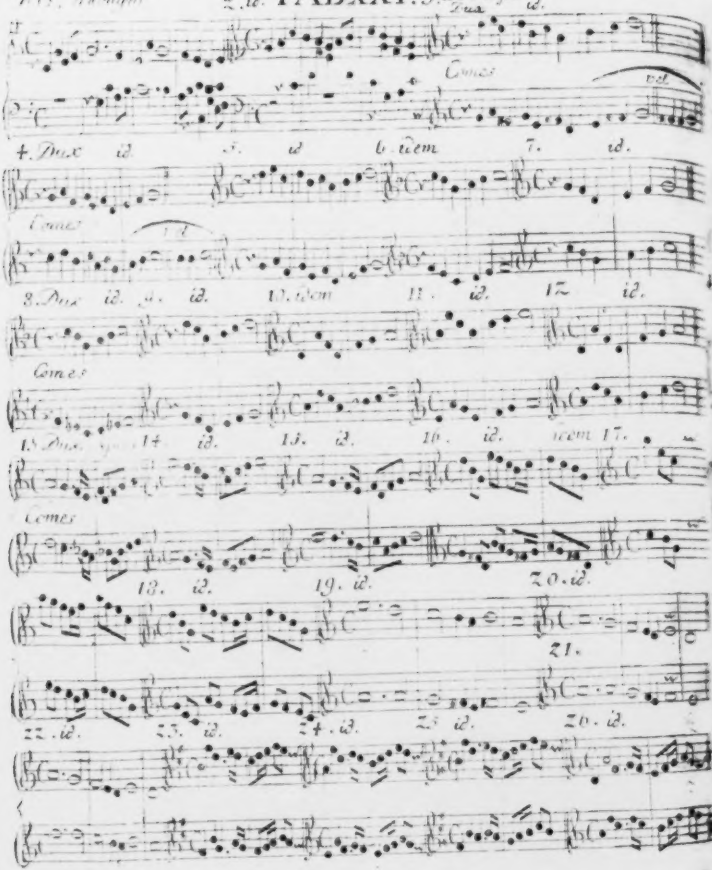
13. Dux 14 id. 15. id. 16. id. idem 17.

Comes

18. id. 19. id. 20. id.

21.

22. id. 23. id. 24. id. 25 id. 26. id.



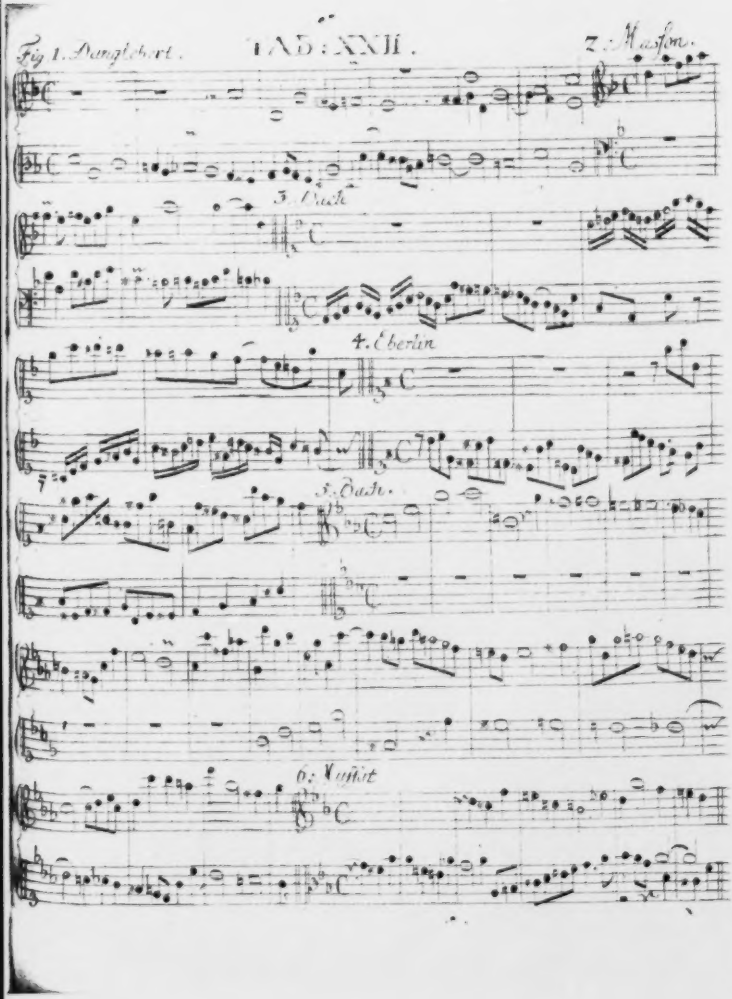


Fig 1. Dangleberl.
TAB: XXII.
2: Masson.
3. Bach
4. Eberlin
5. Bach.
6: Muffat

TAB XXIII

Fig 1. Kernberger

Dux

Comes

2. Muffat

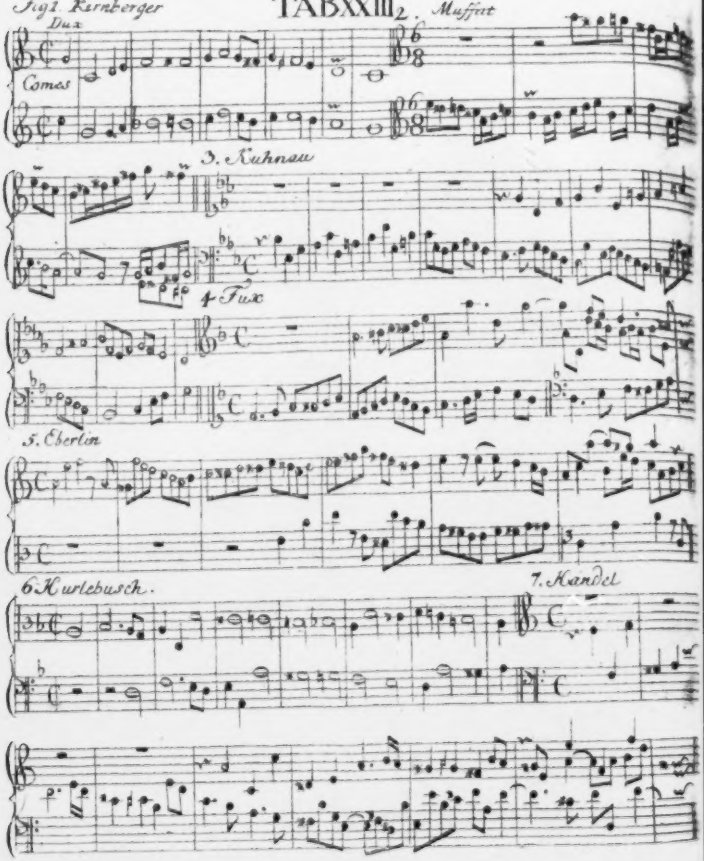
3. Kuhnau

4 Fux

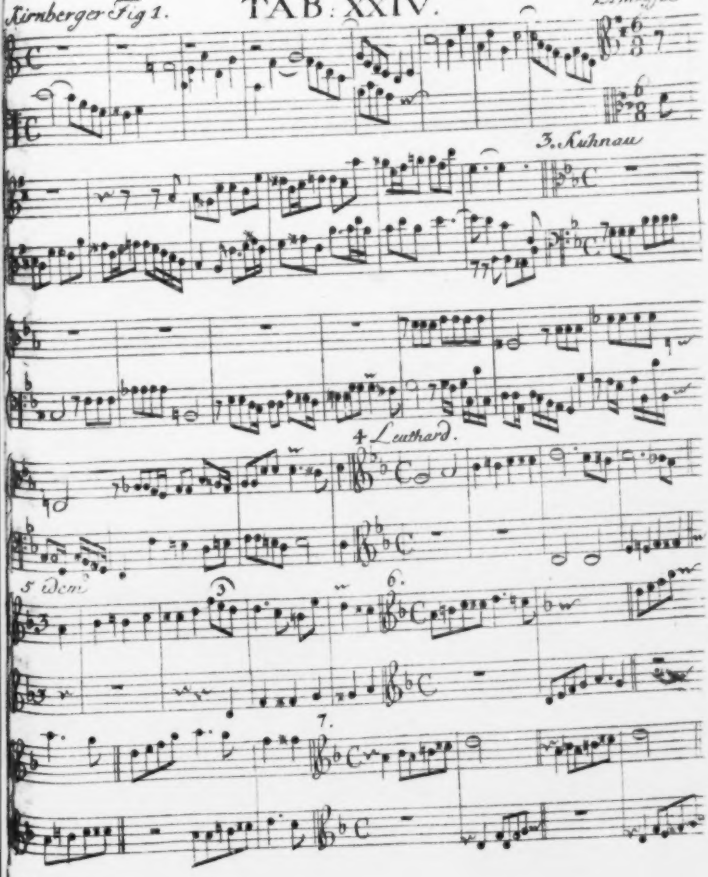
5. Eberlin

6 Hurlebusch.

7. Handel



Kirnberger Fig 1. TAB: XXIV. 2. Muffat.



TAB: XXV.

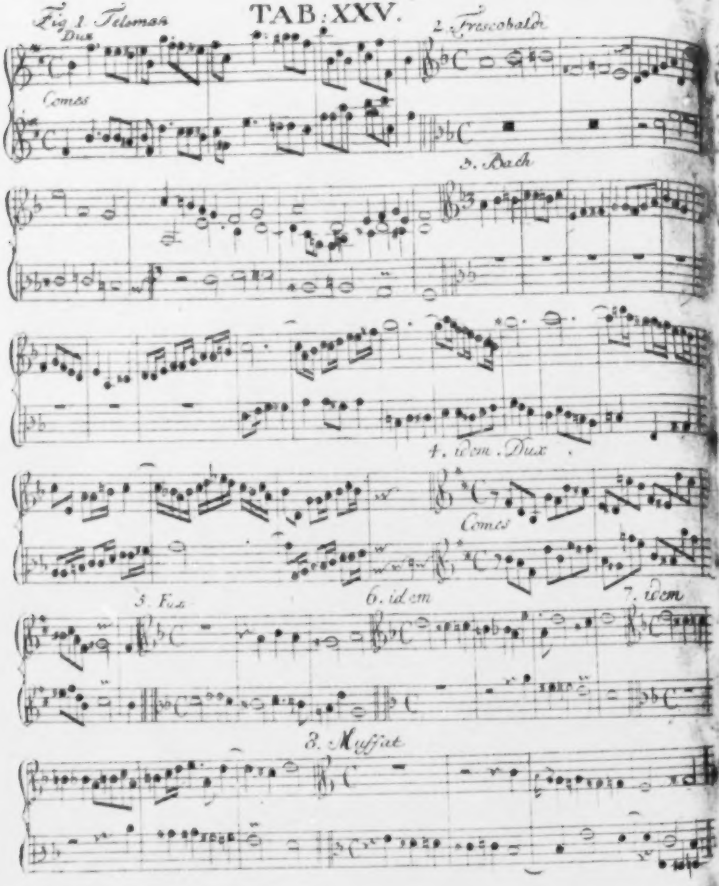
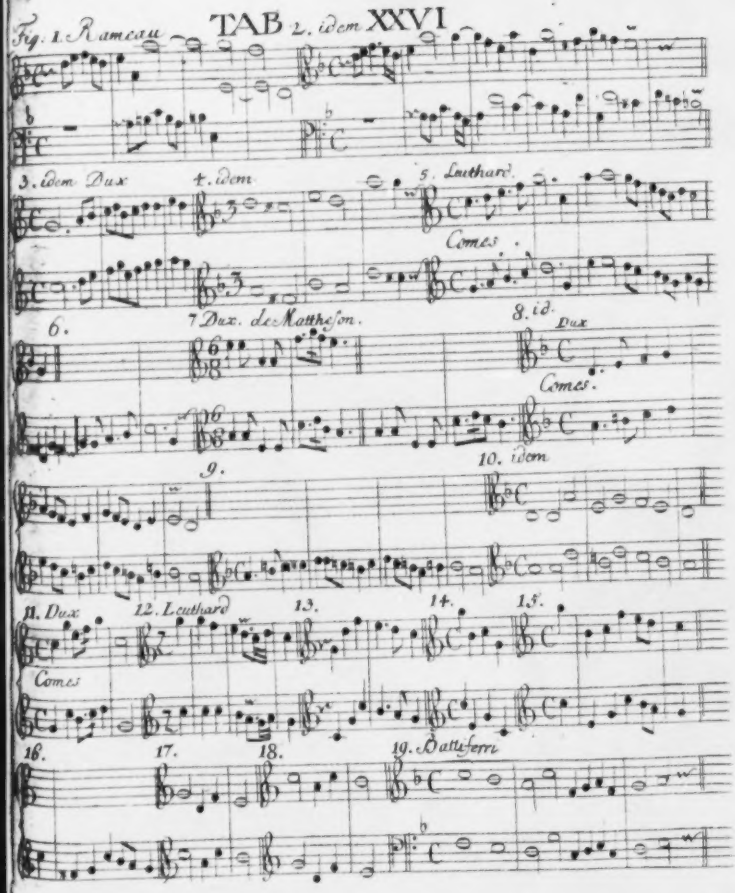


Fig. 1. Telemann
Dux
Comes
2. Frescobaldi
3. Bach
4. idem. Dux
Comes
5. Fux
6. idem
7. idem
8. Muffat

TAB 2. idem XXVI



TAB. XXVII.

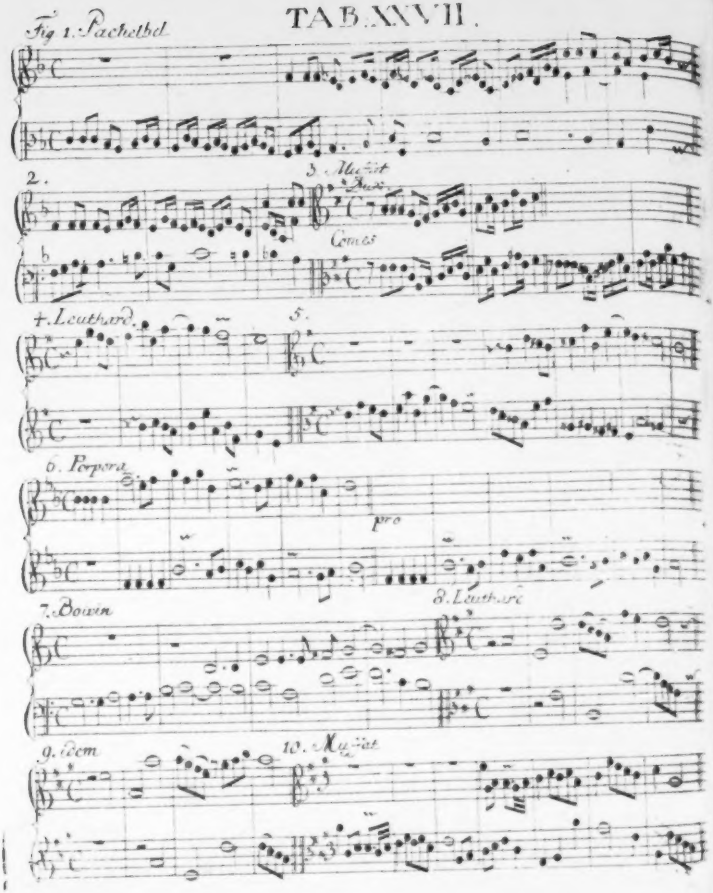
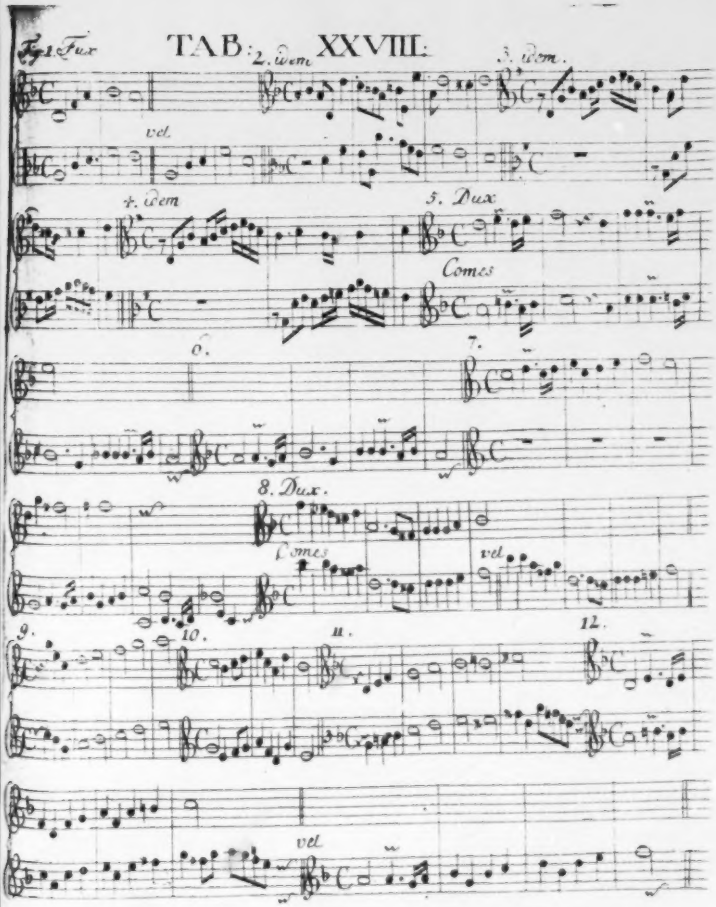
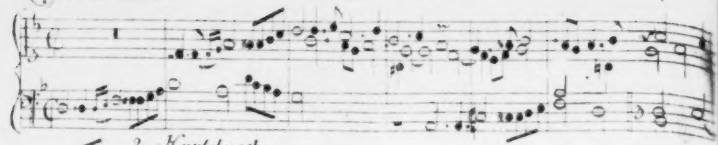


Fig 1. Pachelbel
2.
3. Muffat
Bux
Comes
4. Leuthard.
5.
6. Porpora
pro
7. Boivin
8. Leuthard
9. Idem
10. Muffat

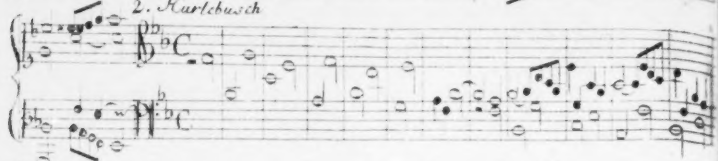

Fux
TAB: XXVIII.
2. dem
3. dem.
vel.
4. dem
5. Dux
Comes
6.
7.
8. Dux.
Comes
vel
9.
10.
11.
12.
vel

TAB:XXIX.

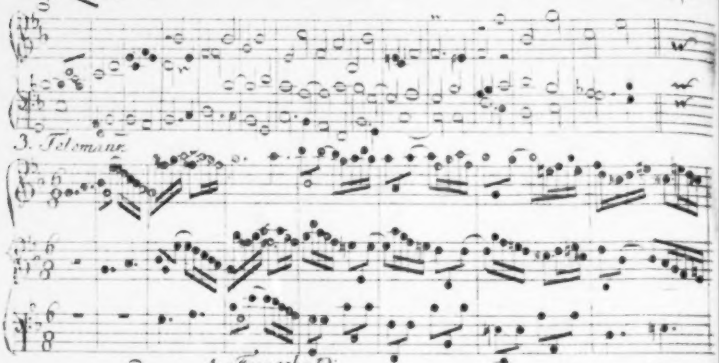
Fig. 1. Bowin



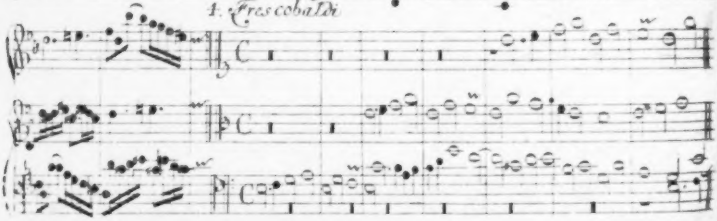
2. Kurtzbusch



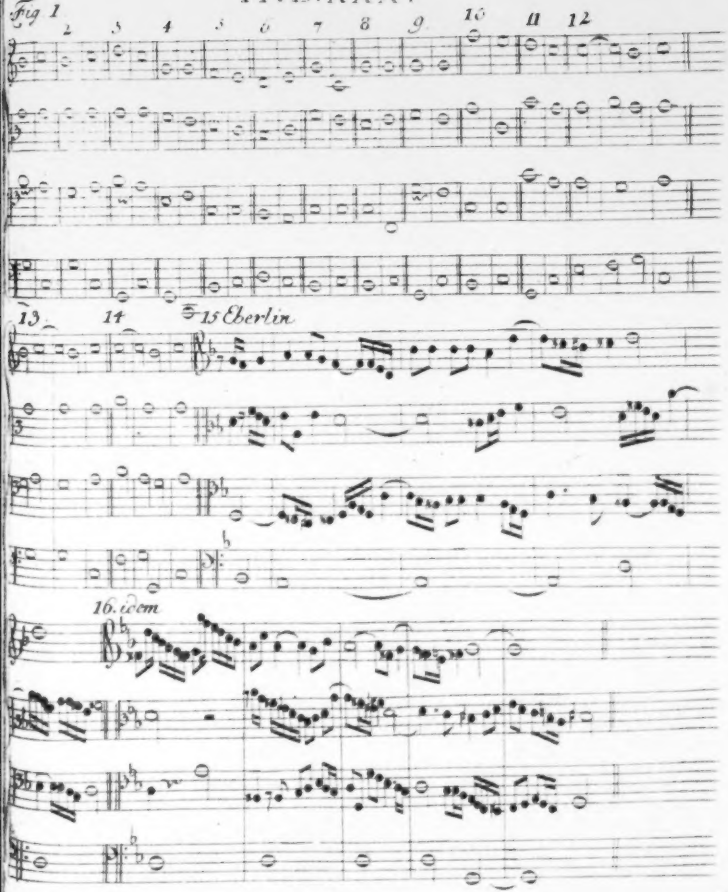
3. Telemann



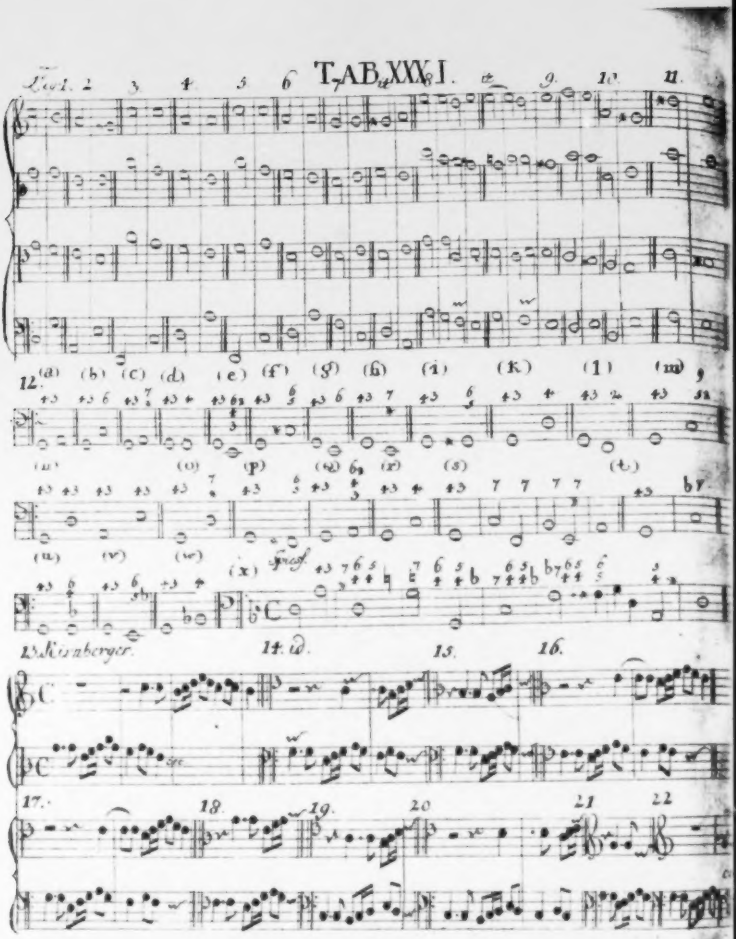
4. Frescobaldi



TAB: XXX.



TAB. XXXI.


Lis. 1. 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
12. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (k) (l) (m)
(n) (o) (p) (q) (r) (s) (t)
(u) (v) (w) (x) Spreef.
13. Kirnberger. 14. id. 15. 16.
17. 18. 19. 20 21 22

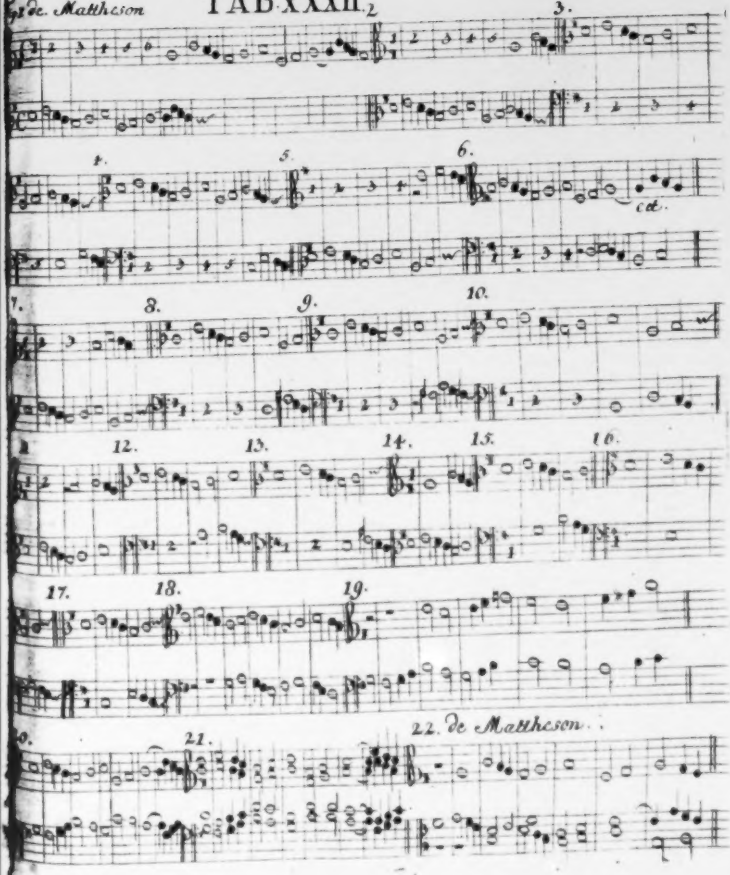
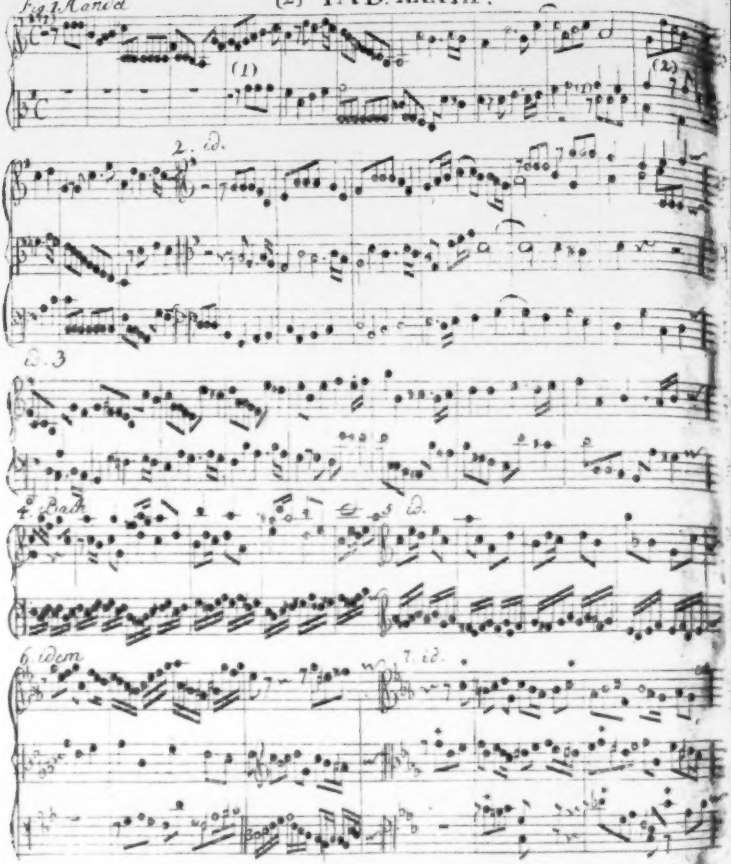
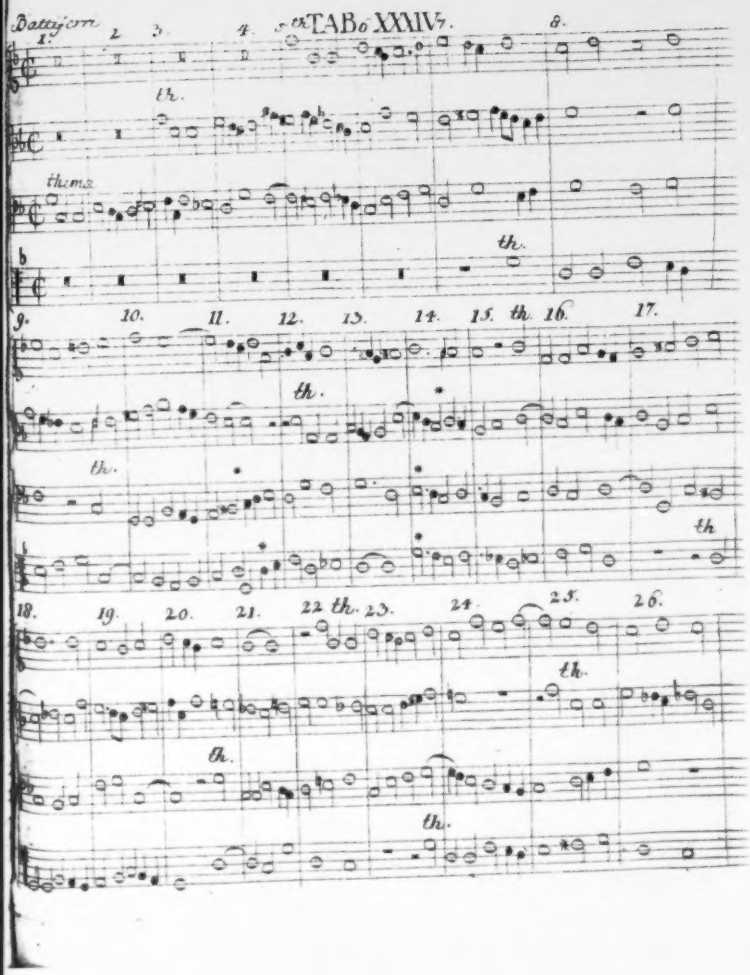
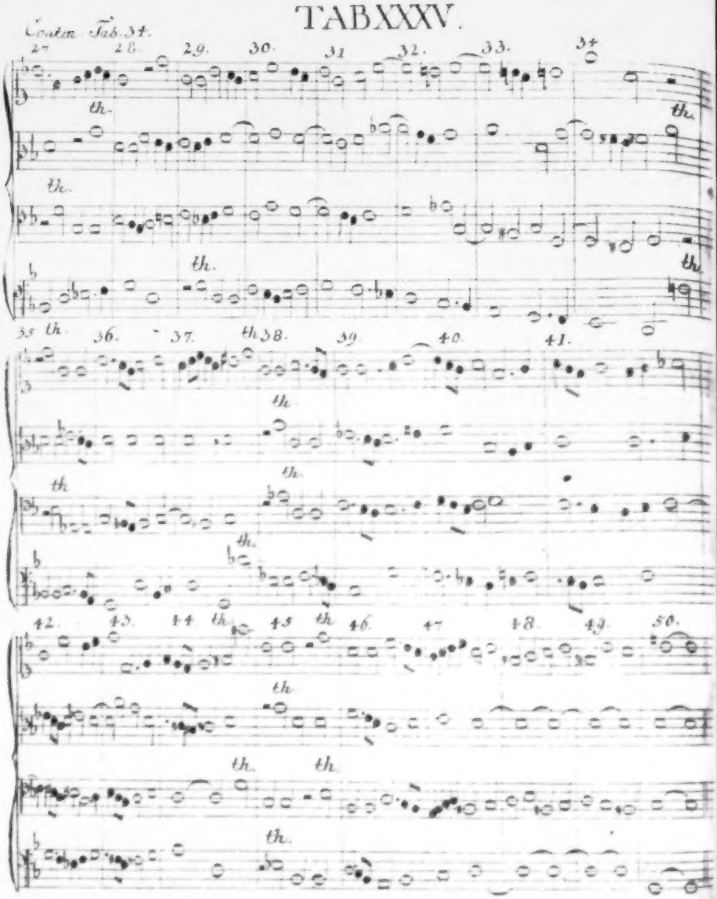

de. Mattheson
TAB.XXXII.
2
3.
4.
5.
6.
cet.
7.
8.
9.
10.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22. de Mattheson.

Fig. 1. Handel




Battijorn
TAB. XXXIV.
th.
thema
th.
th.
th.
th
th.
th.
th.

TAB XXXV.


Contin. Tab. 34.
27 28. 29. 30. 31 32. 33. 34
th.
35 th. 36. 37. th 38. 39. 40. 41.
42. 43. 44 th. 45 th 46. 47 48. 49. 50.

TAB. XXXVI.

Fig 1 Muffat.

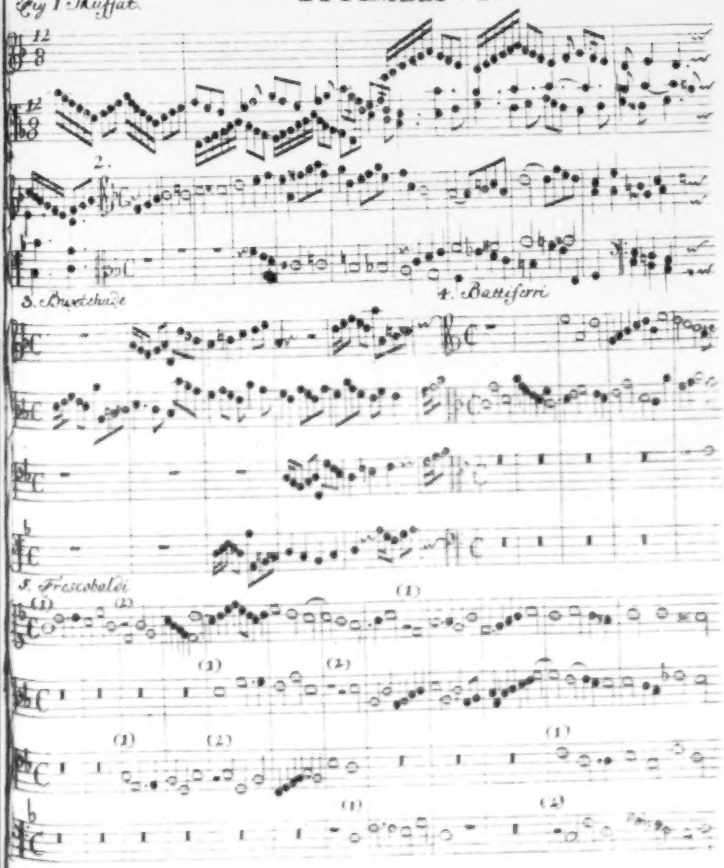


Fig. Telemann

TAB. XXXVII.

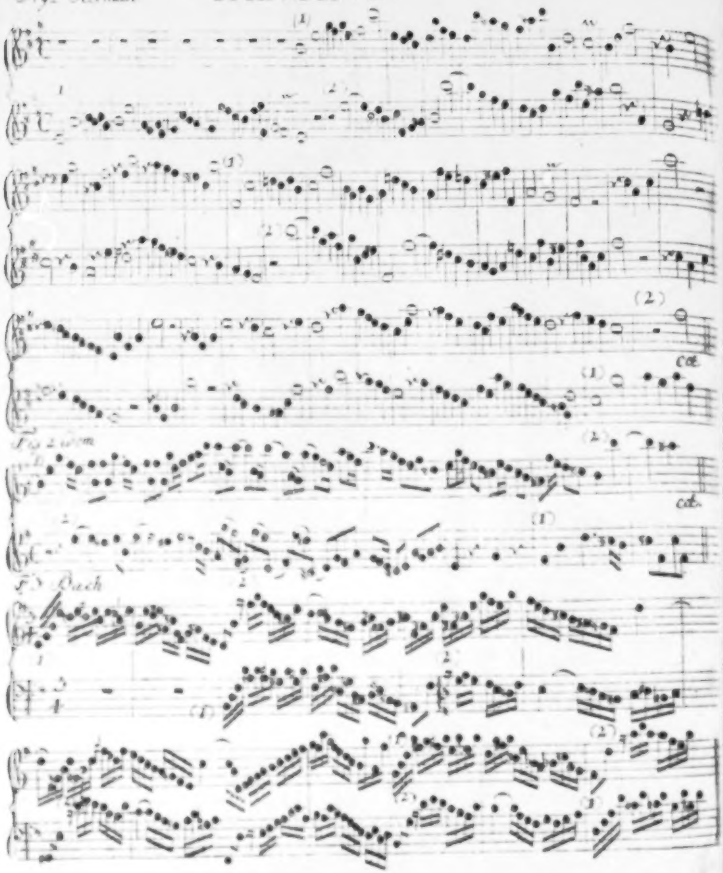


Fig 1. Pebusch.

TAB: XXXVIII.

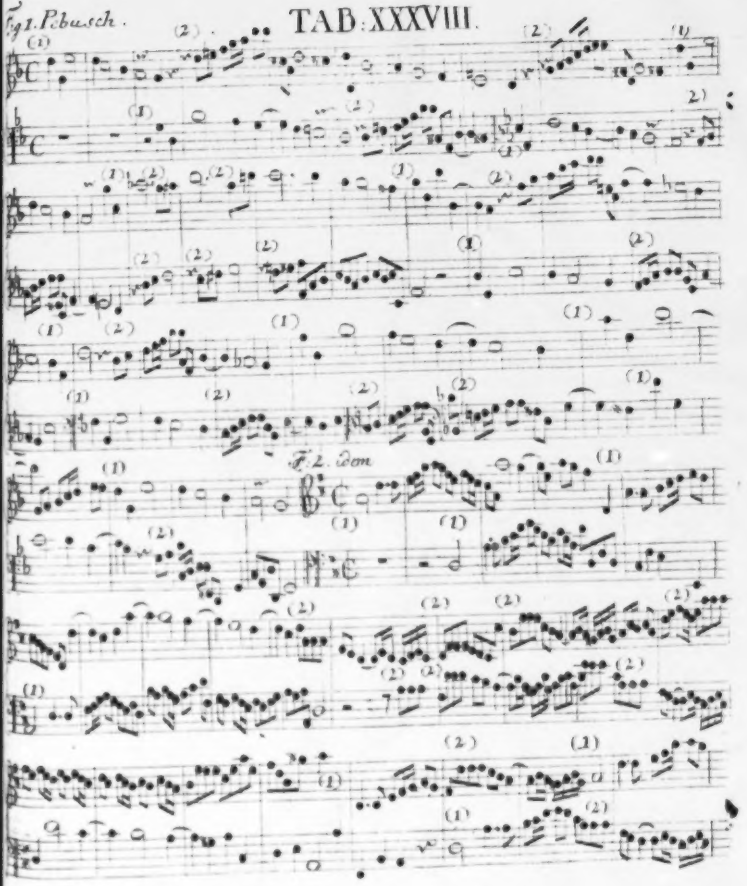


Fig. 1 Handel

TAB. XXXIX.

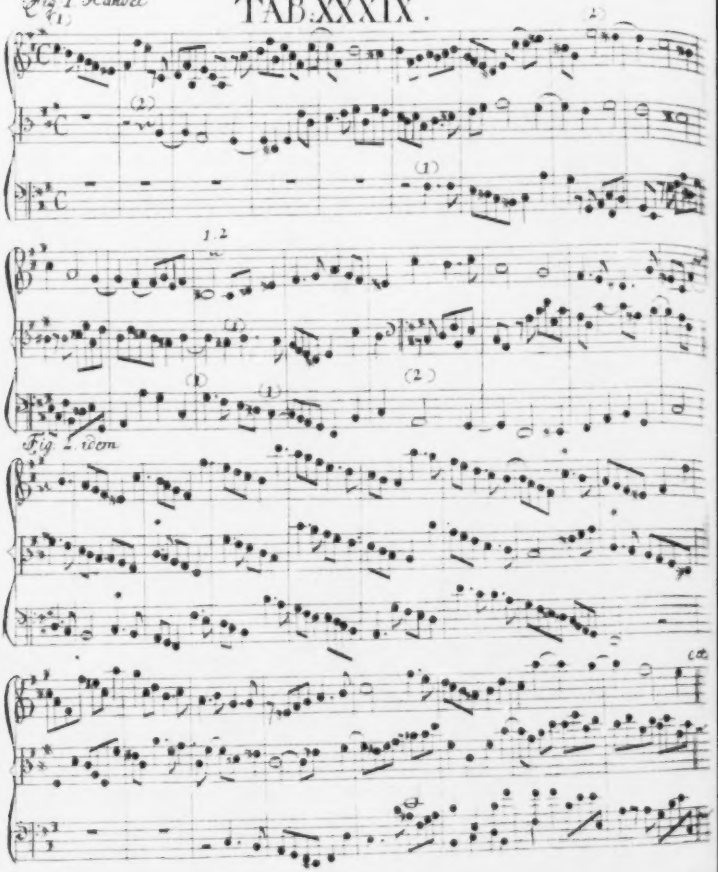
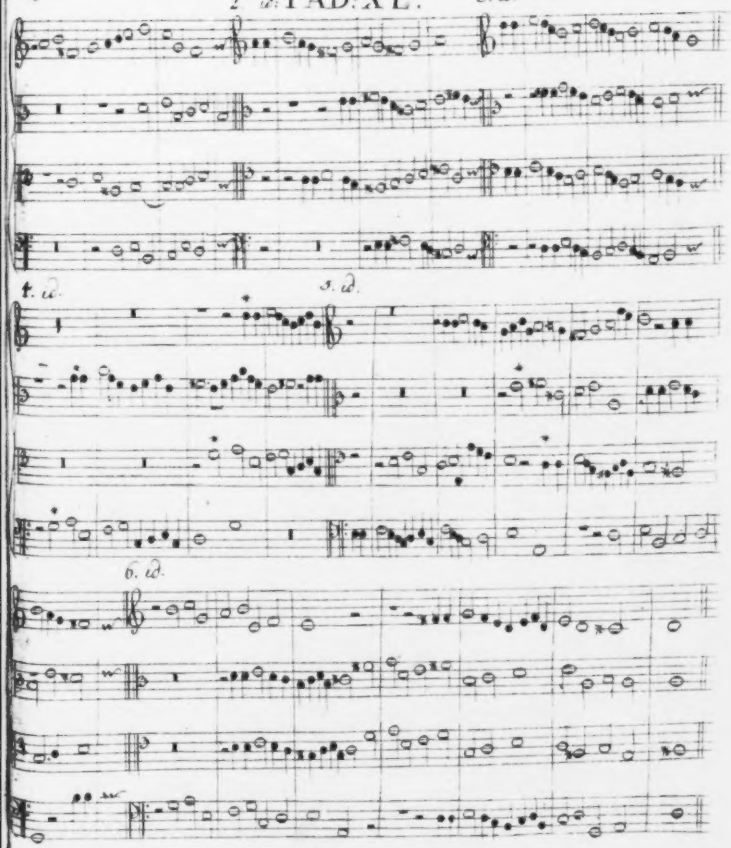


Fig. 1.

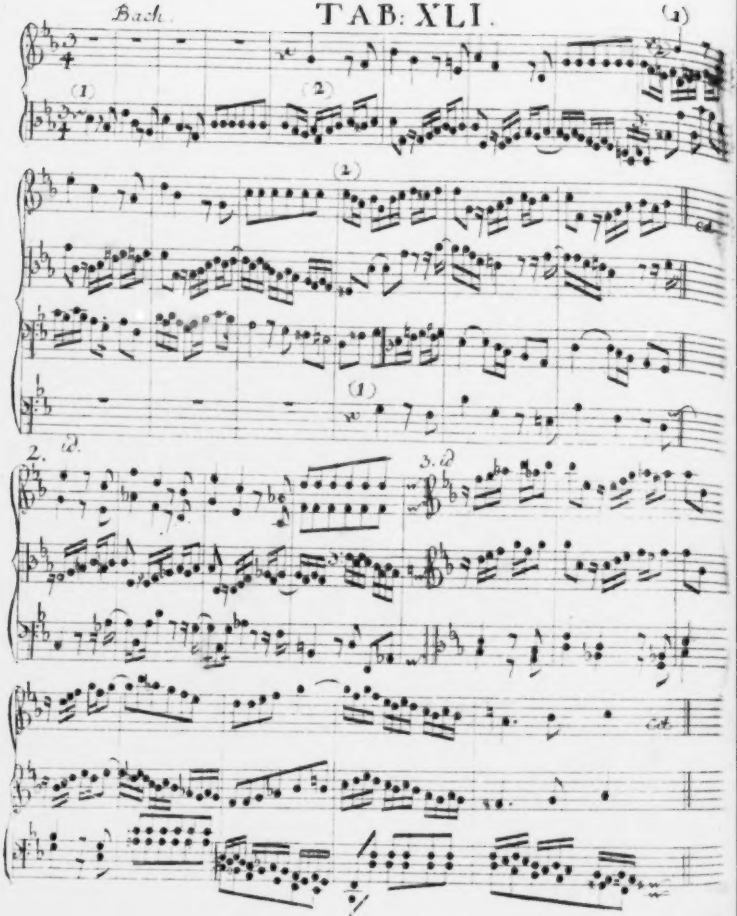
TAB: XL.

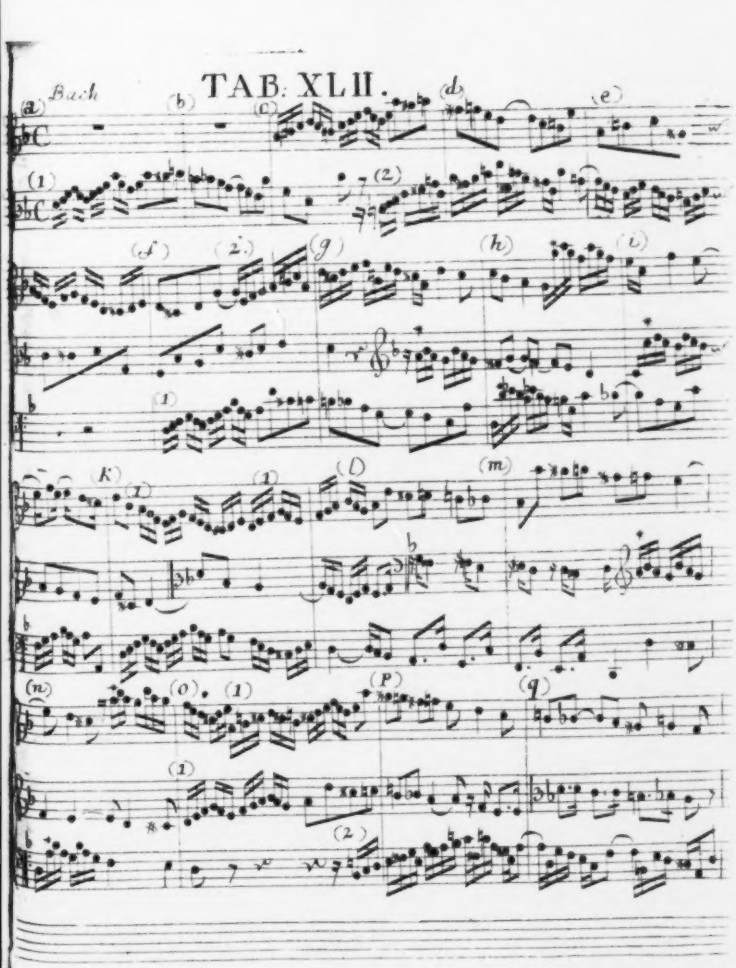
Battiferri



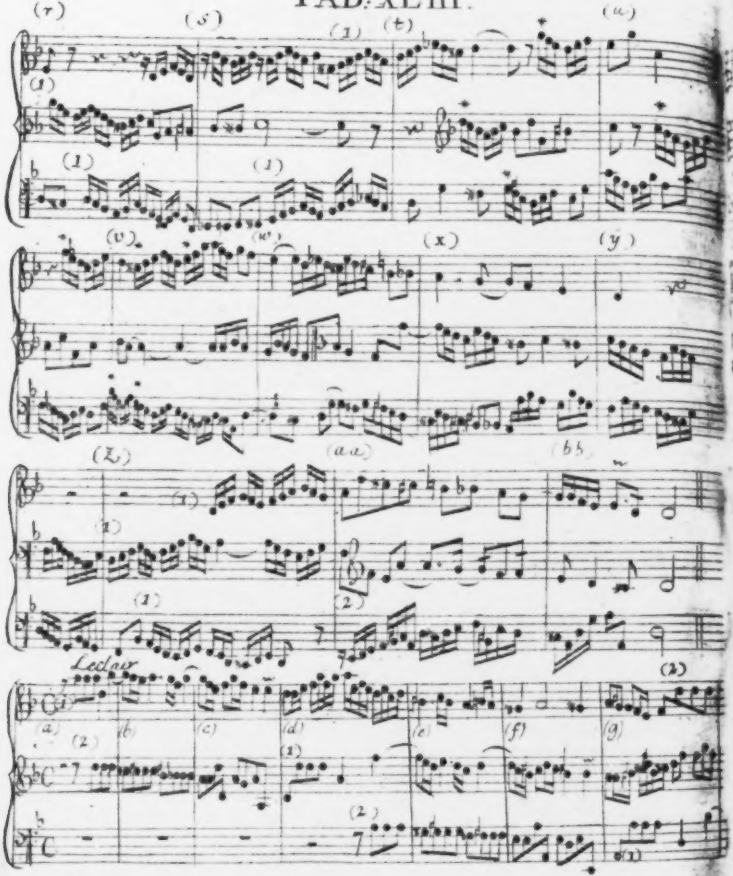
Bach.

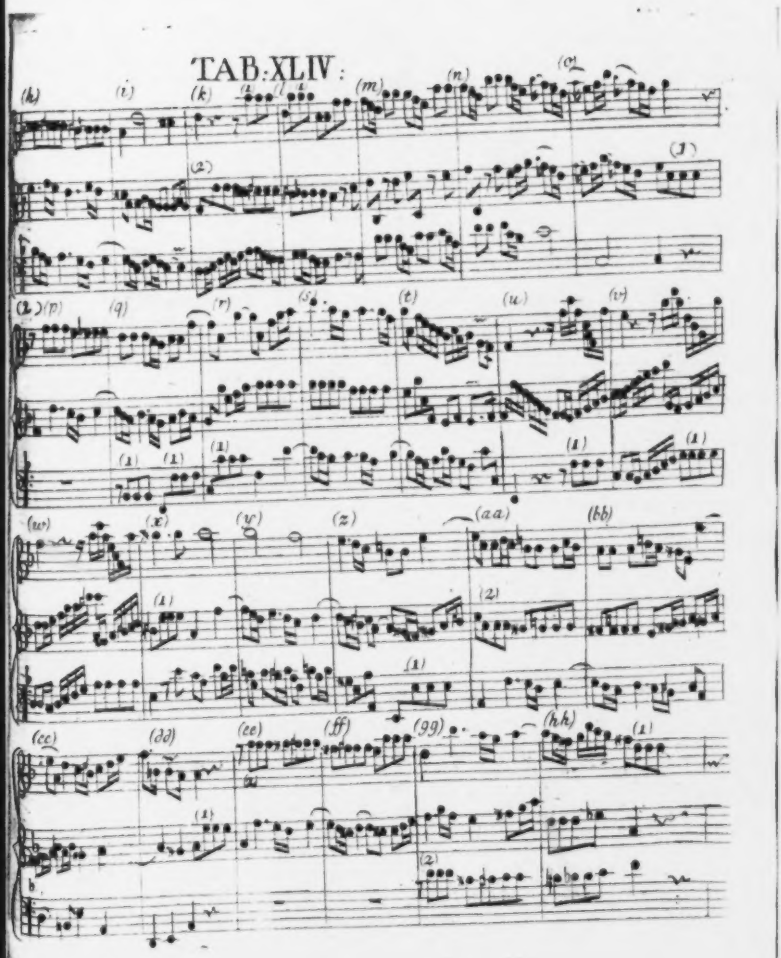
TAB: XLI.

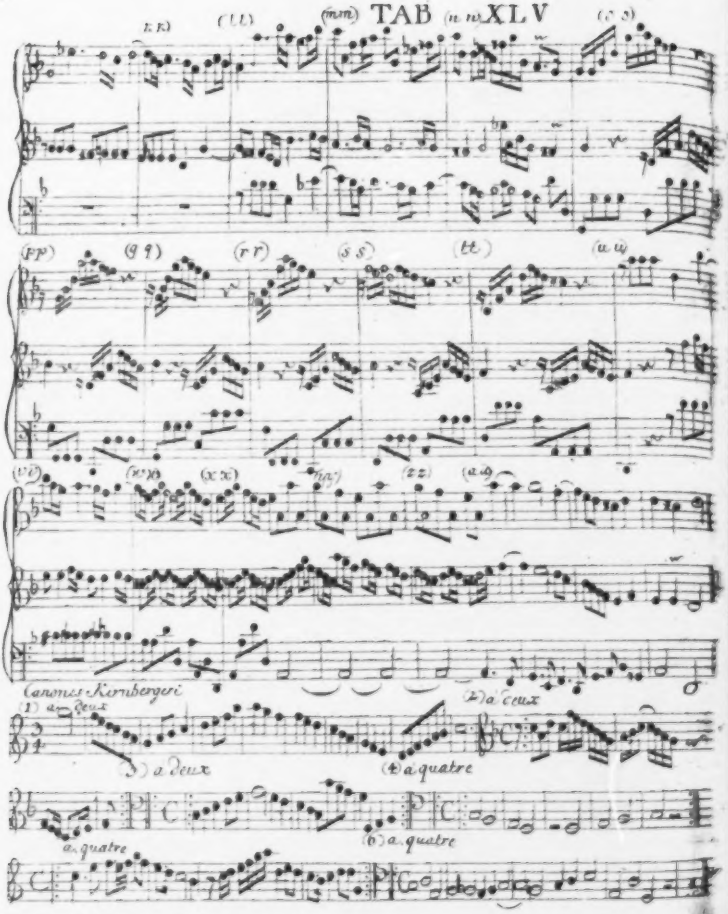


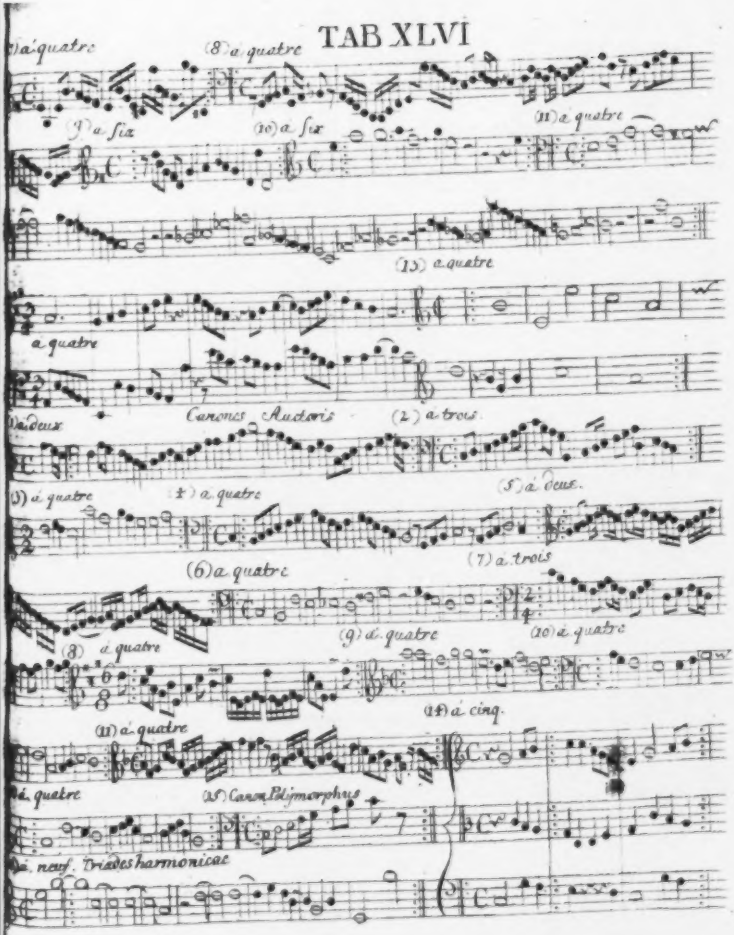

TAB. XLII.
Bach
(a)
(b)
(c)
(d)
(e)
(1)
(2)
(f)
(g)
(h)
(i)
(k)
(l)
(m)
(n)
(o)
(p)
(q)

TAB. XLIII.

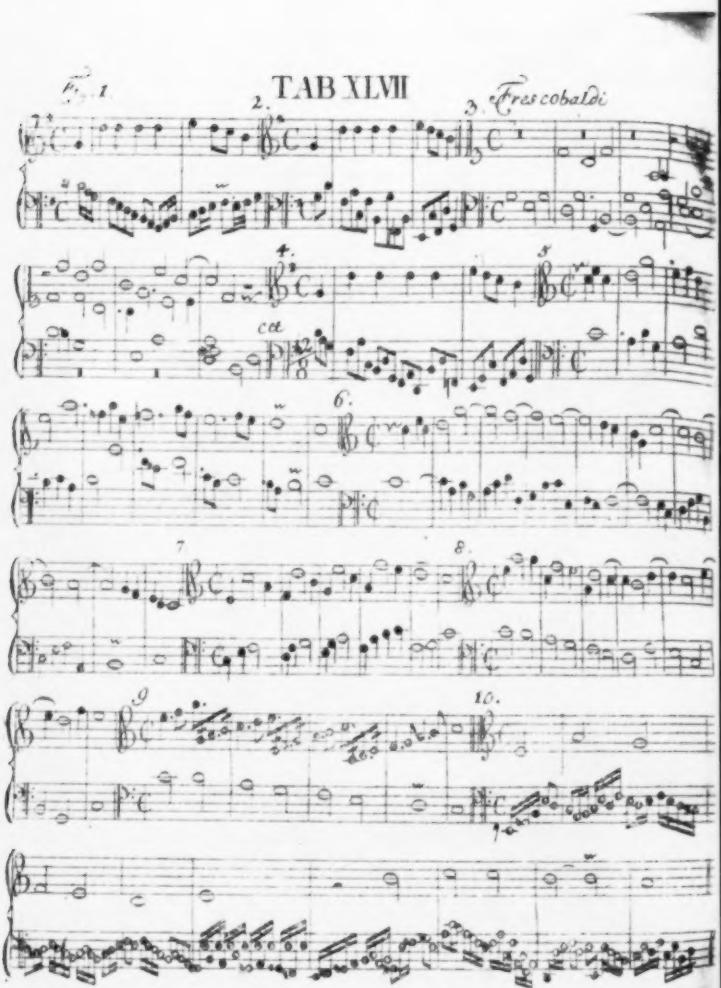



TAB: XLIV:


TAB XLV
Canones Kernbergeri
(1) a deux
(2) a deux
(3) a deux
(4) a quatre
a quatre
(6) a quatre


TAB XLVI
(7) a quatre
(8) a quatre
(9) a six
(10) a six
(11) a quatre
(15) a quatre
a quatre
Canones Auctoris
(2) a trois
(3) a quatre
(4) a quatre
(5) a deux.
(6) a quatre
(7) a trois
(8) a quatre
(9) a quatre
(10) a quatre
(11) a quatre
(14) a cinq.
(25) Canon Polymorphus
a quatre
a neuf. Triades harmonicae

TAB XLVII



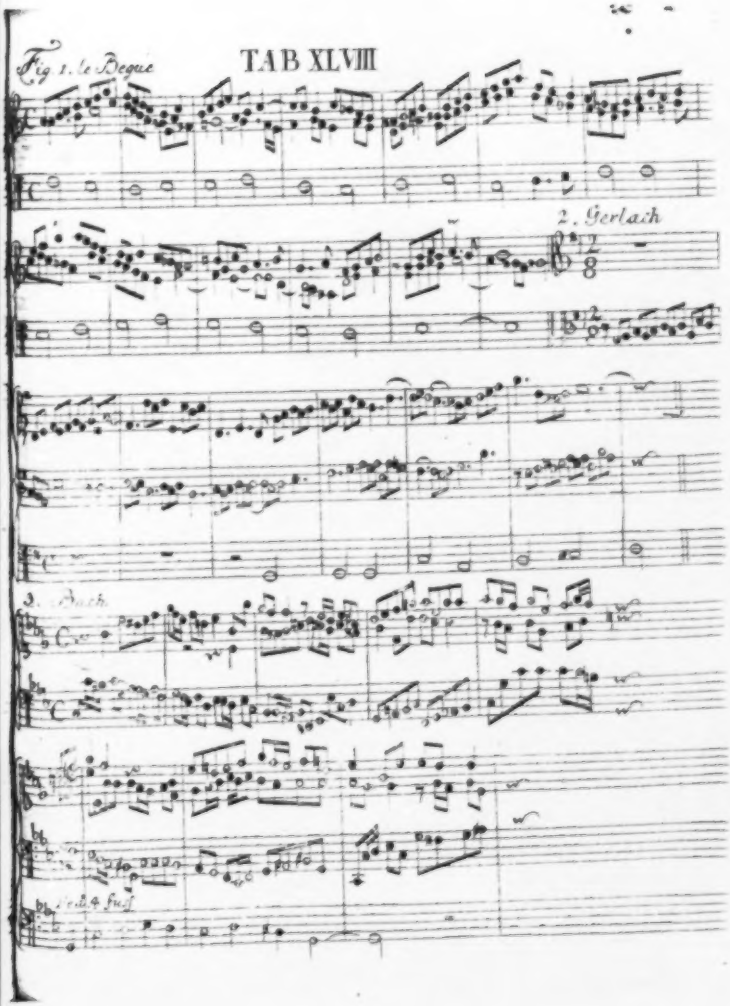


Fig. 1. le Begue
TAB XLVIII
2. Gerlach
3. Bach
Ped. 4 fuss

Fig 1. Bach

TAB. XLIX

Scale doppie

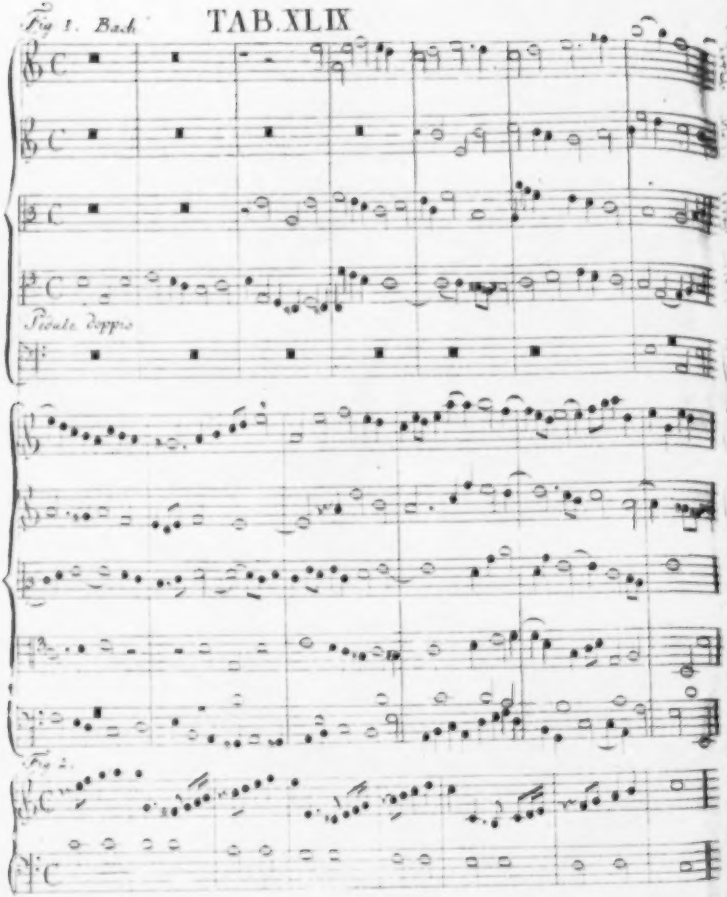
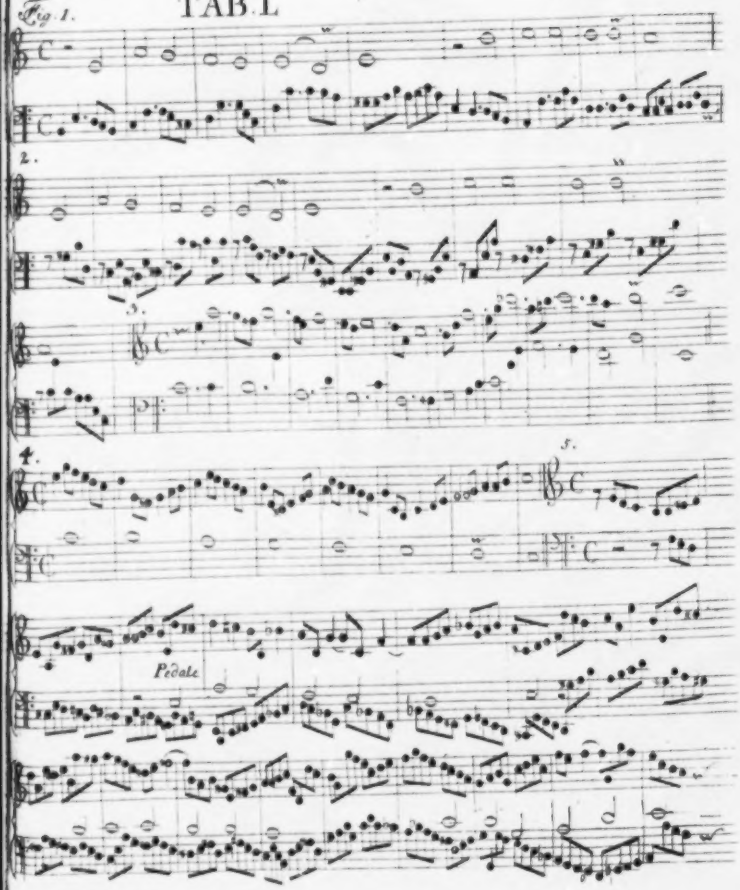


Fig 2.

Fig. 1.

TAB. I



TAB. LI

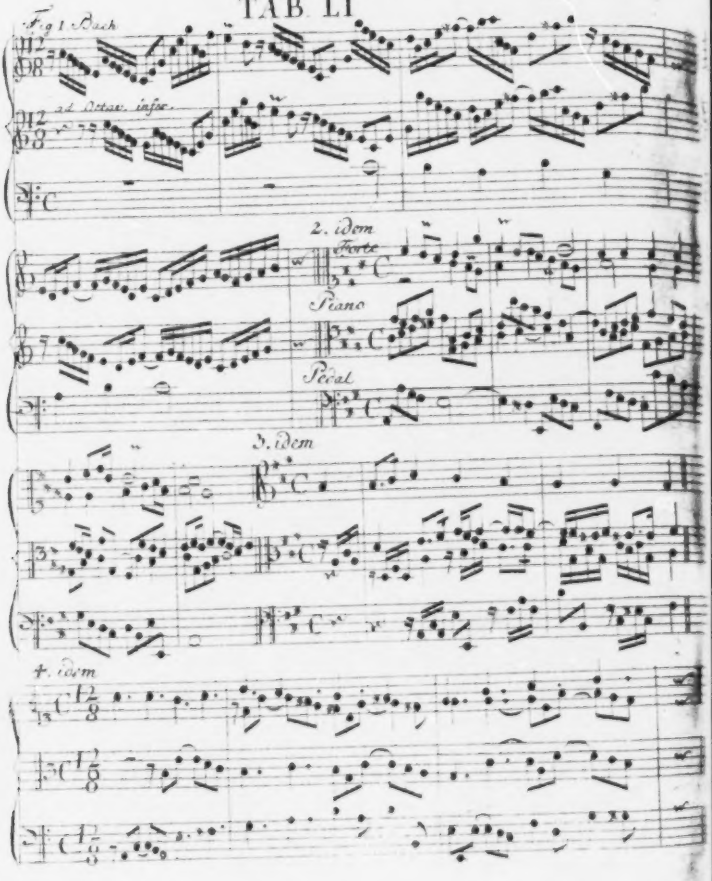
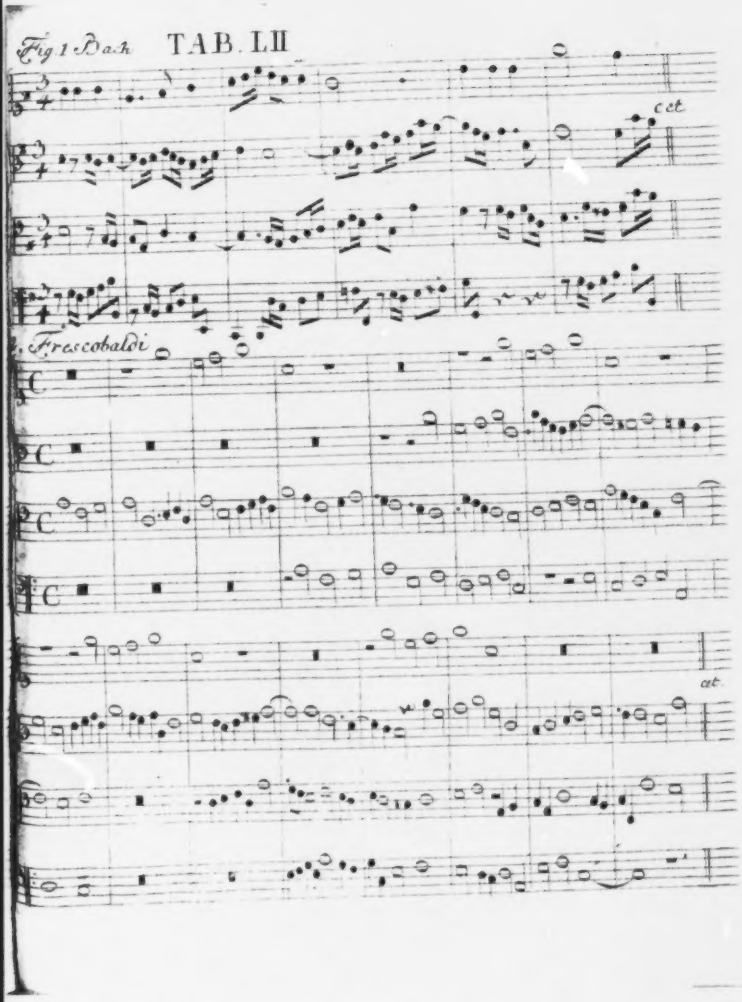


Fig 1 Bach
2d Octav. infra.
2. idem
Forte
Piano
Pedal
3. idem
4. idem

Fig 1 Bach TAB. LII



TAB. LIII

Fig. 1.

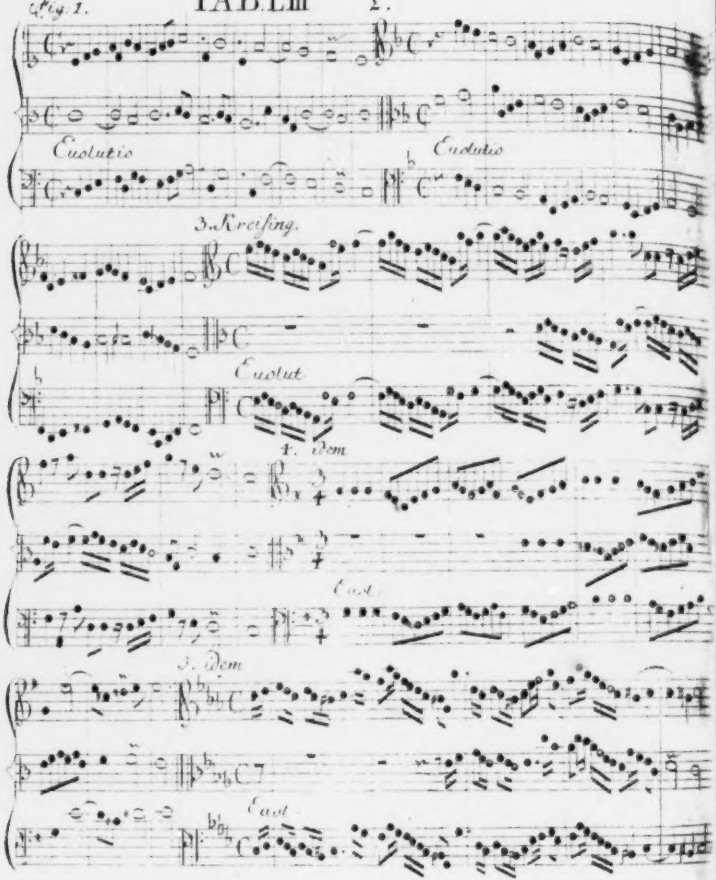
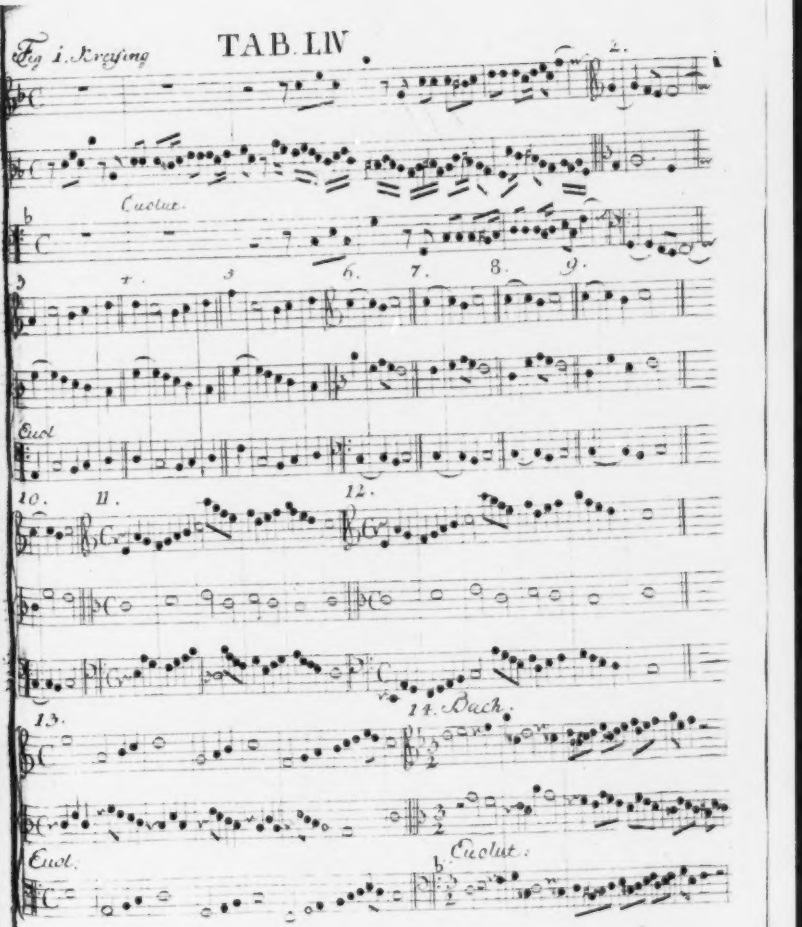
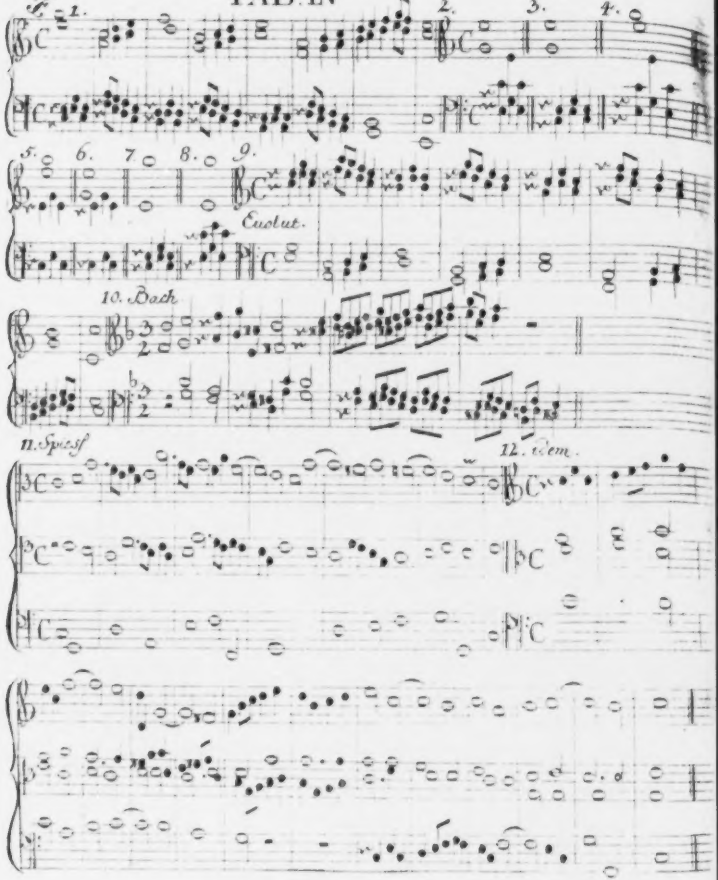


Fig. 1. Kreysing

TAB. LIV



TAB. LV



TAB. LVI

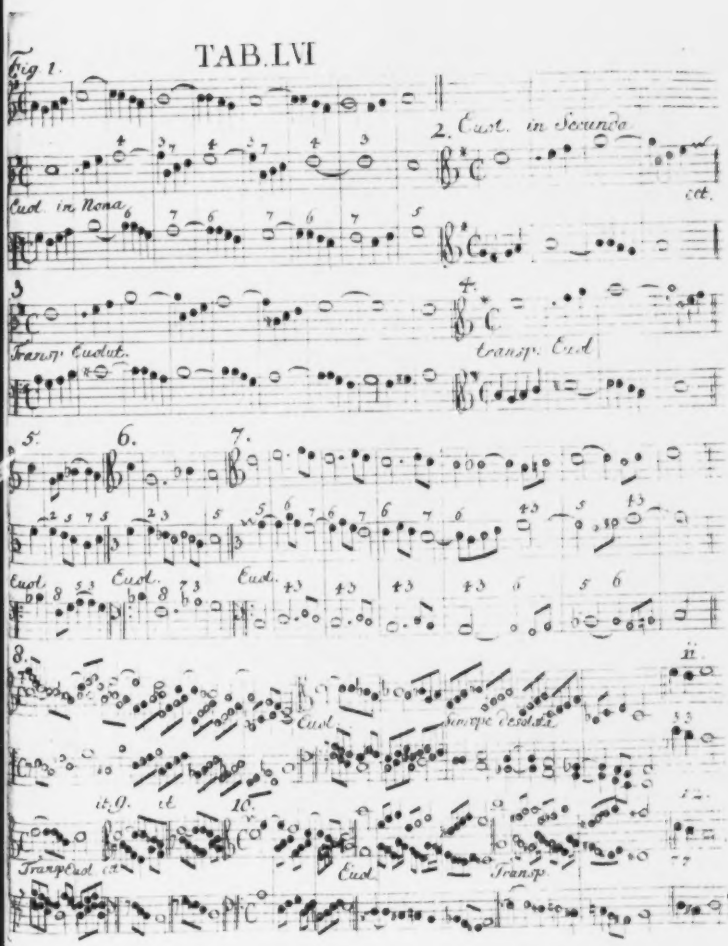
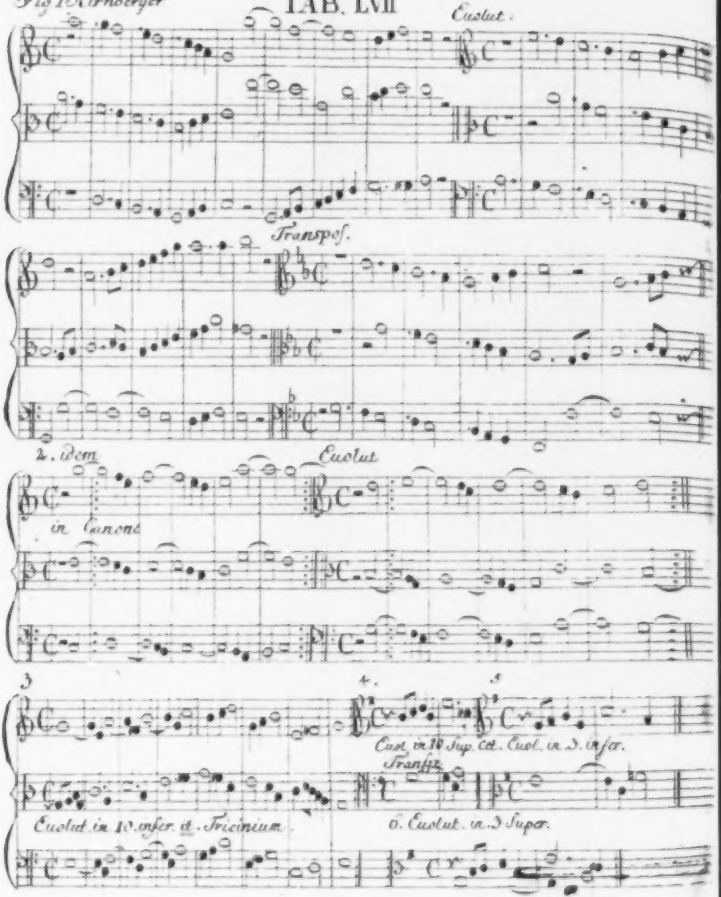


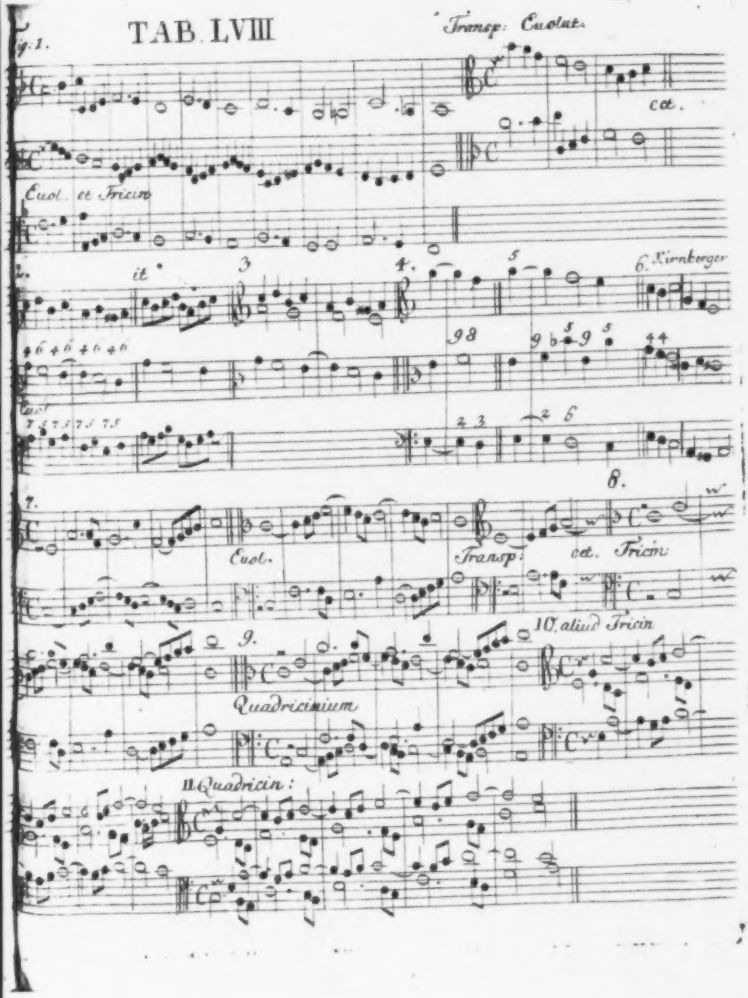
Fig. 1.
2. Euol. in Secunda
Euol. in Nona
ett.
3
4.
Transp. Euolut.
transp. Euol
5.
6.
7.
Euol.
Euol.
Euol.
8.
11.
Euol.
Sincope desolata
it. 9.
it.
10.
12.
Transp. Euol. it.
Euol.
Transp.

Fig 1 Kirnberger

TAB. LVII

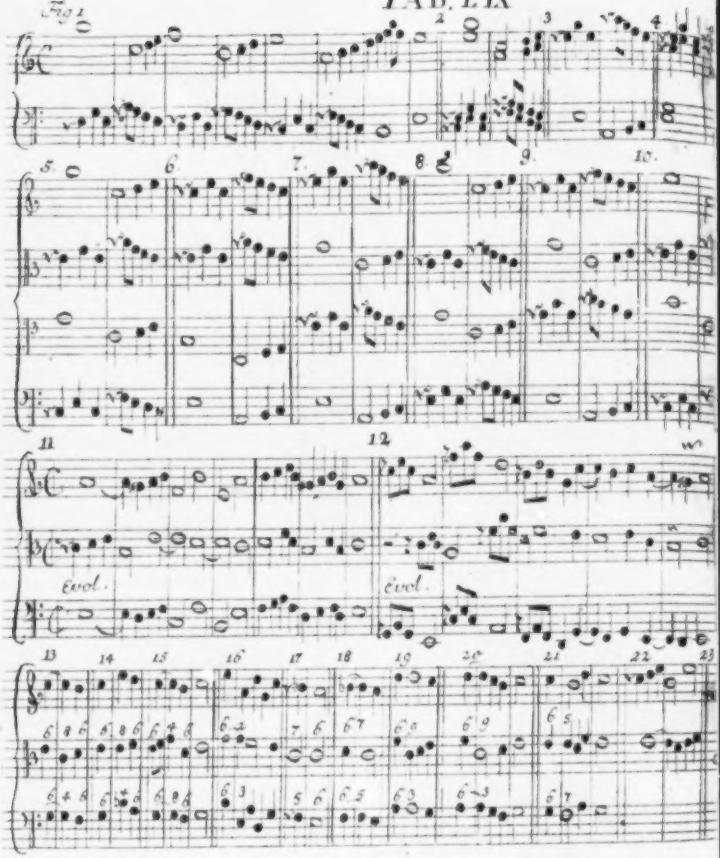


TAB. LVIII

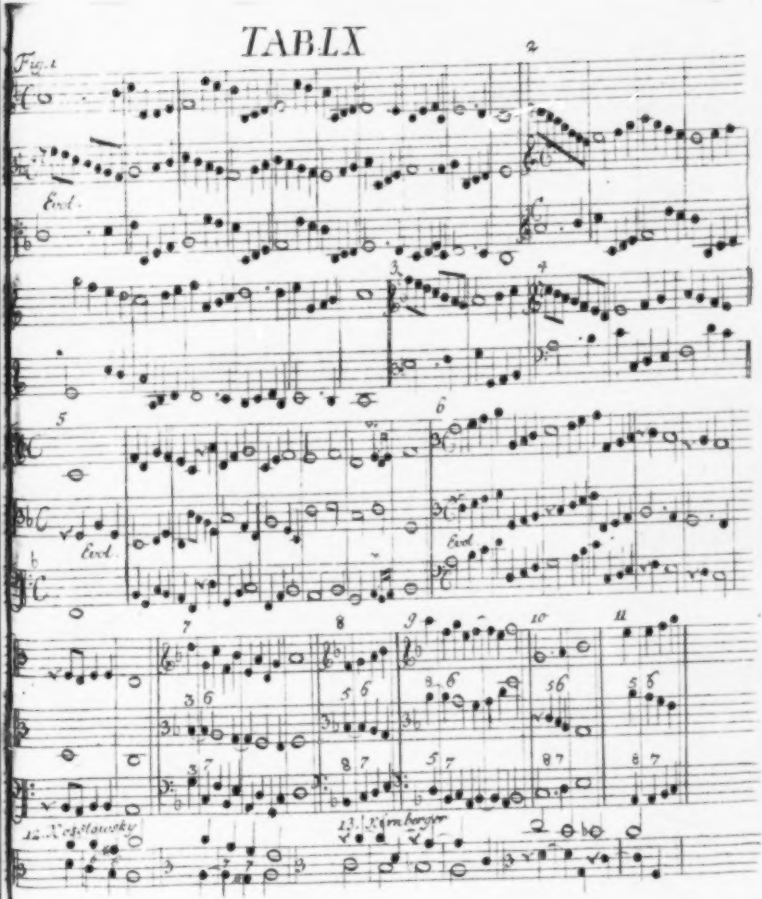


Transp: Euolut.
cet.
Euol. et Tricin
it
Kirnberger
Euol.
Transp:
cet. Tricin:
Quadricinium
10. aliud Tricin
11. Quadricin:

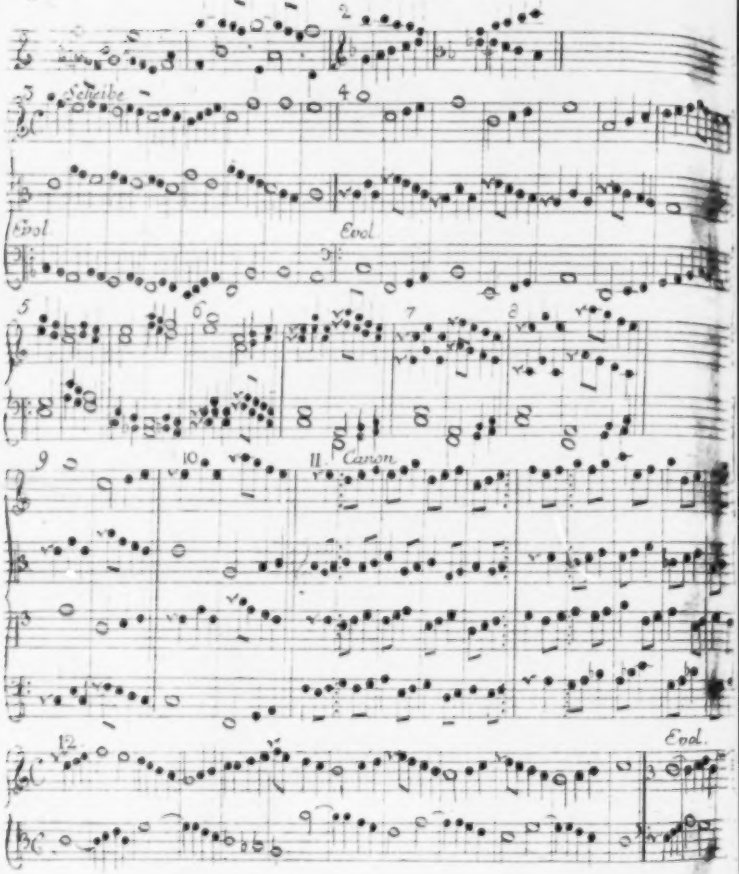
TAB. LIX



TABLX

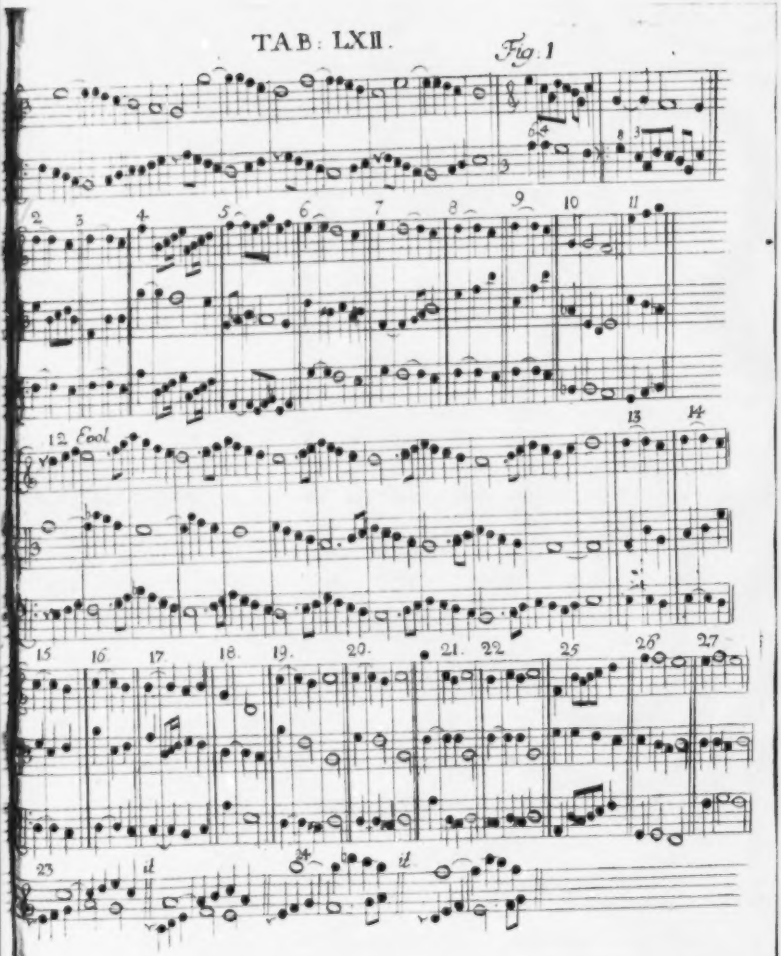


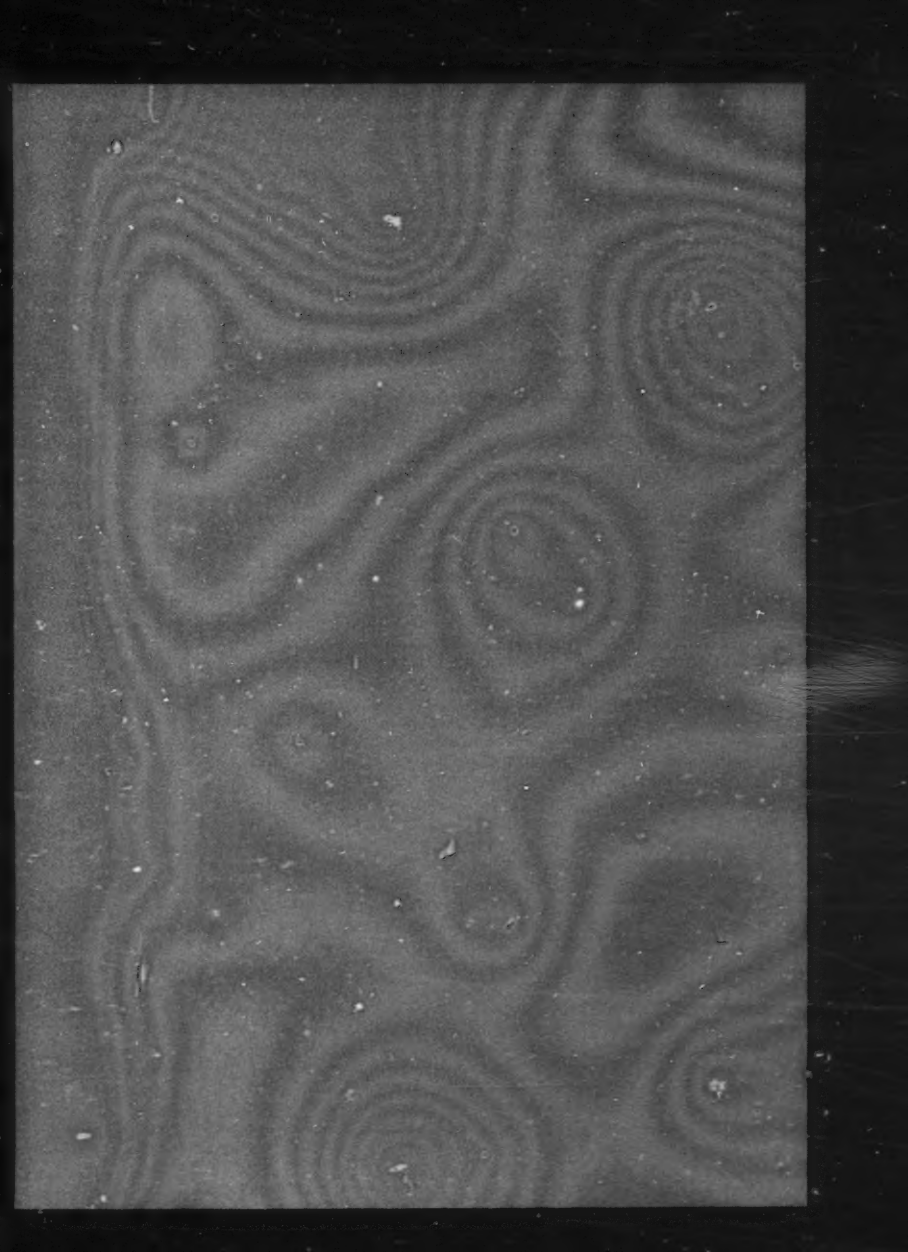
TAB: LXI



TAB: LXII.

Fig. 1





Fontium Amicus
FREDR: GUIL: MARPURGHIM
Fredericus Rauke del: ac viv: et Sculp: Berol
MDCCLVIII.

Kritiſche Einleitung
in
die Geſchichte und Lehrſätze
der alten und neuen
Muſik,

von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

Nebſt acht Kupfertabellen.

Berlin,
bey Gottlieb Auguſt Lange 1759.

Sr. Hochwohlgebohrnen,

dem

HERRN

Christian Ludewig

von Brandt,

ehemahligen Stallmeister bey des verstorbnen Prinzen von Preussen Königlicher Hoheit.

Hochwohlgebohrner Herr,

Ich unterstehe mich, Ihnen die Geschichte einer ergetzenden Kunst vor Augen zu legen, die mitten unter den nützlichsten Beschäftigungen Ihre Aufmerksamkeit auf sich ziehet. Die Harmonien der Musik haben nicht weniger Reitze für Sie, als die dichterischen Schönheiten eines Homers oder Pindars; und, Sich von den höhern Wissenschaften zu zerstreuen, konnten Sie nicht anders als Ihre Entzückungen unter die angenehmern Musen vertheilen.

Sie

Sie haben, Hochwohlgebohrner Herr, Sich einigemahl über die Beſchaffenheit der alten Muſik mit mir zu unterreden, und mich zu einer Abhandlung von ſelbiger zu ermuntern, beliebet. Sie äuſſerten allezeit eine Idee von dieſer Muſik, die man, nach einer unparteyiſchen Unterſuchung, davon zu haben, nicht umhin kann. Die hyperboliſchen Erzählungen eines griechiſchen oder lateiniſchen Scribenten von den Wirkungen derſelben hatten Sie niemahls wider die Muſik unſrer Zeiten eingenommen. Aber Sie haben auch niemahls den Vertheidigern der heutigen Tonkunſt ſoviel Gehör gegeben, daß Sie die Muſik Athens für nichts anders, als eine wilde Janitſcharenmuſik gehalten hätten. Es hatte ſelbige ihre Regeln; aber dieſe Regeln waren nicht die unſrigen.

So unparteyiſch ich mich in der Unterſuchung der alten Muſik zu verhalten, bemüht geweſen bin: ſo glaube ich dennoch, gewiſſen zu eifrigen Verehrern des Alterthums nicht genung gethan zu haben. Um meine Meinung zu widerlegen, wird man gewiſſe Stellen aus manchem griechiſchen oder römiſchen Scribenten wollen anders verſtanden wiſſen; verſchiedne Sätze wird man nicht mit hinlänglichen Beweiſen verwahret halten. -- -- Der Muth entfällt mir, wenn ich an einen Voßius oder Meibom gedenke.

denke. Ich werde Beyſtand gebrauchen, und werden Sie mir ſelbigen verſagen können?

Man wird mit Zeugniſſen ſtreiten; ich habe Gegenzeugniſſe vonnöthen. Ich werde mehr als einmahl genöthigt werden, Ihre Beleſenheit, und Ihre gelehrte Einſichten zu Hülfe zu rufen. Sie haben mir zu thun gemacht. Ich räche mich, und gebe Ihnen eine andere Beſchäftigung.

Ich habe die Ehre, mit Reſpect zu ſeyn

Hochwohlgebohrner Herr

Berlin,
den 4. May 1759.

Ihr gehorſamſter und ergebenſter Diener
Marpurg.

Vorbe-

Vorbericht.

Ich habe nicht Luſt, den Leſer mit einer langen Vorrede aufzuhalten. Ich kann aber auch nicht umhin, eines und das andere wegen gegenwärtigen Werks zu erinnern. Meine Abſicht iſt geweſen, etwas vollſtändiger zu ſeyn, als Prinz in ſeiner Geſchichte der Muſik, und etwas ordentlicher als Bonnet und Bourdelot in der ihrigen. Von des Bontempi in italiäniſcher Sprache herausgegebnen muſikaliſchen Hiſtorie kann ich nicht urtheilen, weil ich, aller Bemühungen ungeachtet, ſolche nicht auftreiben können. Ich wünſchte, ſelbige zu ſehen.

Prinz hat uns nicht viel mehr, als eine Art von Diſpoſition zu einer Geſchichte der Tonkunſt geliefert. Sein Buch ſiehet, in verſchiednen Capiteln, einem muſikaliſchen Calender, oder höchſtens einem akademiſchen Lehrbuch ähnlich, wozu man den Diſcurs des Hrn. Profeſſors haben muß.

muß. Des Bonnets Werk ist vielmehr eine Historie der französischen Musik, als der Musik überhaupt. Ich übergehe die darinnen herrschende Unordnung, die auf kein gewißes System eingeschränkte Zeitrechnung, die noch dazu kommenden häufigen Druckfehler in den Jahrzahlen, die öfters unrichtigen Nachrichten, die französirte Mährchen, die verstümmelten und verfälschten Nahmen, und so weiter. Wenn ich die Fehler dieses französischen Schriftstellers zu vermeiden, gesucht habe: so kann ich bey allen meinen Bestrebungen, vielleicht in andre gefallen seyn. Ich erwarte hierüber den Ausspruch des Publici, und werde die Erinnerungen und Verbeßerungen einsehender Männer allezeit mit Dank annehmen.

Ich habe gesagt, daß ich etwas vollständiger als Prinz seyn will. Hiedurch verstehe ich nicht, daß ich jedes Individuum ohne Unterscheid, das nur ein Rastral führen kann, in meine Geschichte bringen, oder von jedem Individuo alles, was man nur von ihm in Erfahrung bringen kann, haarklein erzählen will. Die Begebenheiten deßelben müßen mit der Musik eine Verbindung haben, und es kann uns übrigens gleich viel seyn, ob dieser oder jener eine Parucke, oder sein eignes Haar getragen, ob er sich zwey- oder dreymahl verheyrathet, ob er am kalten oder hitzigen Fieber gestorben, und was dergleichen Sachen mehr sind. Wenn dergleichen Begebenheiten erzählet werden sollen, so muß allezeit ein andrer etwas interessanter, oder anecdotischer Umstand, daß ich so sage, damit verknüpfet seyn.

Indeßen ist doch in Ansehung der alten und neuern Zeiten eine gewiße Ausnahme zu machen. Je weiter wir

von

von der itzigen Zeit entfernet sind, desto eher können wir von einem Subject alles, was man nur weiß, beybringen. Denn es trift sich oft genung, daß wir nicht sehr vieles davon aufgezeichnet finden. Da ist das geringste, wenn es auch sonst eben nicht zu interessant an sich ist, allenfalls mitzunehmen.

Ferner ist aus den alten Zeiten, so wenig als möglich, ein Subject auszulaßen. Es ist zu glauben, daß die griechischen Scribenten, die alle selbst die Musik verstanden, wenn sie auch nicht alle ihr Hauptwerk davon machten, uns von keinen, als würdigen Männern, die Nahmen aufbehalten haben. Wenn sie den Nahmen eines schlechten Tonkünstlers nennen, so setzen sie auch zu gleicher Zeit dabey, daß er schlecht gewesen; und wenn in eben demjenigen Buche, wo die Geschichte eines großen Eroberers erzählet wird, sehr oft ein feigherziger und blöder Fürst zum Vorschein kömmt: so kann man auch in der Geschichte einer Wißenschaft oder Kunst nicht umhin, wenn es gewiße Umstände erfordern, sowohl einen ungeschickten, als geschickten Ausüber derselben, jedoch mit verschiednen Zügen, ins Register zu bringen.

Uebrigens gehört sowohl der Theoreticus als Practicus der Musik in die Historie derselben. Wenn der letzte etwann beßer geiget, oder das Pedal tritt: so hat der erste desto mehr Wißenschaft von den Grundsätzen der Kunst. Es muß sich aber sowohl der Theoreticus als Practicus durch einige Werke öffentlich gezeiget haben. De occultis non iudicat ecclesia. Die Nahmen fürstlicher, vornehmer, und gelehrter Liebhaber gereichen der Geschichte der Tonkunst zur Ehre, und zur Zierde. Aber ihre übrigen Lebensumstände,

in so weit solche mit der Musik keine Verbindung haben, müßen nicht in einer Historie der Musik gesuchet werden.

Die Subsidien, deren ich mich zur Verfertigung dieser Einleitung hauptsächlich bedienet habe, sind von den Alten: Aristoxen, Euclides, Gaudentius, Nikomach, Alypius, Aristides Quinctilianus, der ältere Bacchius, Martianus Capella, Ptolomäus, Julius Pollux, Plutarch, Boethius, Macrobius und Psellus; von neuen Scribenten Glarean, Zarlino, Artusi, Prätorius, Kircher, Wallis, Isaac Voß, Meibom, Menestrier, Joh. Alb. Fabricius, Sethus Calvisius, Lippius, Printz, Bonnet, Walther, Broßard, Bayle, Bürette, Cesare Crivellati, von Til, Bruder Mich. Koßwick, ꝛc.

Ich empfehle mein Werk der geneigten Beurtheilung meiner Leser.

Inhalt.

Vorbereitung,

Erſter Periodus, vom Urſprung der Muſik bis auf die Sündfluth, 3.

Zweyter Periodus, von der Sündfluth bis auf den Seezug der Argonauten, 5.

Dritter Periodus, von dem Seezug der Argonauten bis auf den Anfang der Olympiaden, 16.

Vierter Periodus, vom Anfang der olympiſchen Spiele bis auf die Zeiten des Pythagoras, 45.

Capitel, von der Beſchaffenheit der alten Muſik, 91.

1. Eintheilung derſelben, 96.
2. Eintheilung der Töne, 104.
3. Von den Tetrachorden, 106.
4. Von den Klanggeſchlechten, 111.
5. Von den Tonarten, 120.
6. Von den Octavengattungen, 129.
7. Von den neuern Tonarten, 134.

8. Von

8. Von den Intervallen, 140.
9. Von den Conſonanzen und Diſſonanzen der Griechen, 142.
10. Von den Verhältnißen der Töne und Geſchlechte, 146.
11. Von der Metrik, 166.
12. Von der Rhytmik. 166.
13. Von der Melopöie, 183.
14. Von den Noten der Griechen, 189.
15. Exempel von der griechiſchen Compoſition, 193.
16. Von den Revolutionen in der griechiſchen Muſik, 213.
17. Von den Inſtrumenten der Griechen ꝛc. 215.
18. Ob die Alten eine Harmonie gehabt? 224.

Vorbereitung.

§. 1.

Die Musik wird in die alte und neue eingetheilet, und die Zeiten der alten Musik können in die unbekannten und bekannten unterschieden werden. Unbekannte nenne ich diejenigen, von welchen wir in Absicht auf die eigentliche Beschaffenheit dieser Kunst nichts wahrscheinliches bestimmen können; bekannte, aus welchen Schriften vorhanden sind, woraus man, wo nicht mit unumstößlicher Gewißheit, jedoch mit einiger Wahrscheinlichkeit, die Beschaffenheit der Musik dieser Zeiten darthun kann. Die unbekannten Zeiten, welche bis auf die Zeiten des Pythagoras gehen, und dreytausend dreyhundert und siebenzig Jahre enthalten, können in folgende vier Perioden unterschieden werden, wovon

Der erste geht vom Ursprung der Musik bis auf die Sündfluth, und enthält eintausend sechshundert und sechs und funfzig Jahre.

Der zweyte geht von der Sündfluth bis auf den Seezug der Argonauten, d. i. von 1656. bis 2727, und enthält eintausend und ein und siebenzig Jahre. In diesem Zeitraume haben die Götter gelebt, und die Helden zu blühen angefangen.

Der dritte geht von dem Seezug der Argonauten, (2727), bis auf den Anfang der olympischen Spiele (3174), und enthält vierhundert sieben und vierzig Jahre. Bis zur Mitte dieses Zeitraums haben die Helden gelebt.

Der vierte geht vom Anfang der olympischen Spiele (3174), bis auf die Zeiten des Pythagoras (3370), und enthält hundert sechs und neunzig Jahre.

§. 2.

Die bekannten Zeiten der alten Musik können in folgende vier Perioden unterschieden werden, wovon

Der erste geht von den Zeiten des Pythagoras (3370) bis auf die Zeiten des Aristorens, d. i. bis 3634, und enthält zwey hundert vier und sechzig Jahre.

Der zweyte geht von den Zeiten des Aristorens (3634), bis auf Christi Geburt, d. i. bis 3947, und enthält drey hundert und dreyzehn Jahre.

Der dritte geht von Christi Geburt bis auf die Zeiten des Claudius Ptolomäus, und enthält hundert und siebzehn Jahre.

Der vierte geht von den Zeiten des Ptolomäus (117) bis auf die Zeiten Dunstans (950), und enthält achthundert drey und dreyßig Jahre.

Hier endigt sich die alte Musik, und geht die neuere an, welche sich in folgende zween Periodos theilet, wovon

Der erste geht vom Dunstan (950), bis auf die Zeiten Bernhards des Deutschen (1470), und enthält fünf hundert und zwanzig Jahre.

Der zweyte geht vom Bernhard (1470) bis auf die gegenwärtige Zeit, und enthält zwey hundert neun und achzig Jahre.

Die neue Musik hat also vor achthundert und neun Jahren ihren Anfang genommen. Wir folgen in unserer Zeitrechnung dem System des Calvisius.

§. 3.

§. 3.

Wenn wir die Perioden der alten Muſik mit den zween Perioden der neuern zuſammen nehmen: ſo haben wir es überhaupt mit zehn Perioden dieſer Kunſt zu thun, und nach Ordnung derſelben wollen wir die merkwürdigſten Begebenheiten der Muſik kürzlich durchgehen.

Erſter Periodus.

Vom Urſprung der Muſik bis auf die Sündfluth.

(Enthält tauſend ſechshundert ſechs und funfzig Jahre.)

§. 4.

Die Muſik hat ohne Zweifel ſogleich in den erſten Jahren der Welt ihren Anfang genommen, es ſey nun, daß der Menſch ſolche aus ſich ſelber erfunden, oder daß ihm das Singen der Vögel dazu Gelegenheit gegeben hat. So roh und gebrechlich ſolche auch anfänglich ſeyn mogte, ſo wie es alle übrigen Künſte und Erfindungen in ihrem erſten Urſprunge geweſen: ſo war es doch eine Muſik, und in Ermangelung einer beſſern, war ſie die beſte ihrer Zeit. Man kann alſo die beyden erſten Bewohner der Erde, Adam und Eva, unſtreitig als die Erfinder der Tonkunſt, wenigſtens der Singmuſik, betrachten. Währender Zeit dieſer Theil der Muſik vom Enos, der zuerſt das Lob des Schöpfers zu beſingen anfieng, und welcher von 235 bis 1140 lebte; ferner vom Cainan (325 - 1235); und vom Mahalaleel (395 - 1290) vorzüglich ausgeübet ward: ſo erfand Jubal, deſſen Leben in das Zeitalter Jareds fällt (460 - 1422), etwann ums Jahr der Welt 800. die Spielmuſik, und erweiterte alſo den Umfang der Kunſt. Das iſt alles, was wir von dem Urſprung der Muſik, und ihren Ausübern vor der Sündfluth, aus den Schriften des Moſes wiſſen. Ohne Zweifel ſind dieſe Nachrichten auch die zuverläßigſten, und, wenn ſich nachher andre Völker, zumahl auſſer-

halb den Gränzen Aſiens, und lange nach der Sündfluth, den Urſprung dieſer Kunſt zueignen wollen, und welches Volk hat nicht ſolches gethan? ſo kommen ſie unfehlbar mit ihrer Rechnung zu ſpäte. Dieſe vermeinten Erfinder der Muſik bey andern Völkern, und in andern Welttheilen, können nicht anders als ſolche Perſonen betrachtet werden, die unter ihren Landesleuten zuerſt mit beſonderm Fleiß die Muſik ausgeübet, und die Ausbreitung derſelben am meiſten, und mit glücklichem Erfolge, befördert haben. In dieſem Falle ſind die Chineſer, die den Fo-hi, ihren erſten König zum Erfinder der Muſik überhaupt, und insbeſondere den König Ti-co zum Erfinder der Singkunſt machen. Da die Regierung des erſten in die Jahre 996-1111. und des andern in 1513-1583 fällt: ſo ſiehet man, daß dieſe Nachrichten weit jünger als die moſaiſchen ſind, als nach welchen ſchon ums Jahr der Welt 800. beydes, die Spiel- und Singmuſik, erfunden war. Was die Phönicier, Egyptier, Griechen, und andre mehr betrift: ſo fällt das Vorgeben der Erfindung der Muſik bey ihnen gänzlich weg, weil ſie erſtlich, wenigſtens nach den Nachrichten des Moſes, nach der Sündfluth entſtanden ſind. Man muß übrigens von der Erfindung der Muſik an ſich, die Erfindung dieſes oder jenen Inſtruments, oder dieſes oder jenen Theils der Muſik, ingleichen die Erfindung einer Sache von der Verbeſſerung derſelben, allezeit unterſcheiden.

Zweyter Periodus.

Von der Sündfluth bis auf den Seezug der Argonauten,

d. i von 1656 bis 2727.

(Ein tauſend ein und ſiebenzig Jahre.)

§. 5.

Die Urſachen, die dem Menſchen vor der Sündfluth die ſchon erfundnen Künſte und Wiſſenſchaften wehrt gemacht hatten, verbanden ihn nach der Sündfluth, dieſelben wieder hervorzuſuchen, und unter denſelben war unſtreitig die Muſik eine der erſten, deren Gebrauch erneuert ward. Dieſes geſchahe vom Noah (1056 - 2005), und deſſen Kindern Sem, Ham und Japhet. Sie wurde aber nicht allein wieder erneuert, ſondern auch, etwan ein Jahrhundert nach der Sündfluth, ums Jahr der Welt 1757. vermittelſt der Zerſtreuung der Menſchen, die durch den unglücklichen Thurmbau zu Babel veranlaſſet ward, nicht allein in andere Gegenden Aſiens, ſondern auch in andere Welttheile überbracht. α) Sem, (1558 - 2158) der Vater der Chaldäer, Aſſyrer, Perſer, Syrier, Armenier, Phönicier und Bactrianer, und ſeine Söhne Arphachſad (1658 - 2096), und Aſſur, der vermittelſt der Eroberung der von der Familie Chams, und zwar dem Sohne und Enkel deſſelben, Chus und Nimrod erbauten Stadt Babylon, den Grund zur aſſyriſchen Monarchie legte, breiteten die Muſik in Aſien aus. β) Die nach Africa ſich wendende Nachkommenſchaft des Hams machte ſie in dieſem Welttheile bekannt, und zwar in Egypten, der Sohn Hams, Oſiris, erſter König daſelbſt von 1950 - 2223. Dieſer Oſiris wird von andern Mezraim, ingleichen Menes, Apis oder Serapis genennet, und hatte einen Vertrauten an ſeinem Hofe, Namens Hermes, mit dem Zunahmen Trismegiſtus, oder der dreymahl groſſe, der nicht allein in der Muſik, ſondern auch in andern Künſten und Wiſſenſchaften für die Zeit, worinn er lebte, vortreflich war, der aber ſo wenig mit dem

lange Zeit nach ihm blühenden Mercur, (ob er gleich in der griechischen Sprache sonst ebenfals Hermes heisset,) als die Gemahlin des Osiris, Isis mit der Jo oder Isis, der Tochter Agenors, und einer Schwester des Cadmus zu vermengen ist, wenn man auch in der mit Finsterniß bedeckten und mit so vielen Fabeln vermischten Geschichten des Alterthums, einige wahrscheinliche Zeitrechnung beobachten will. γ) Japhet und seine Söhne brachten endlich den Gebrauch der Musik nach Europa, und zwar, wie man erzählet, so wandte sich Javan oder Jon nach Griechenland; Pannon nach Ungarn; Gommer der erste, nach Deutschland, Gallien, die Schweitz, die Niederlande und Engelland; Thubal nach Spanien, Magog nach Schweden; Mesech nach Rußland und Pohlen, und Gommer der zweyte, ein Sohn des Togarma nach Dännemark. Togarma war Gommers des ersten Sohn, und ein Enkel Japhets.

§. 6.

Unter allen diesen Völkern war vielleicht kein einziges, welches nächst den Egyptiern, sich sofort mit grösserm Fleisse auf die Musik zu legen anfieng, als die Deutschen und Gallier, ob sie schon ungleich später als die Egyptier, Griechen und Lateiner solche methodisch zu treiben angefangen haben. Wenigstens haben wir keine Nachricht davon, und wir werden sie auch in unserer Historie nicht ehe, als lange Zeit nach Christi Geburt, wieder finden. Diese beyde Nationen, welche einerley Ursprungs waren, und im Anfange unter dem Nahmen der Celten einander vermenget wurden, hatten zu Häuptern ihrer Religion eine Art von Philosophen, Priestern und Dichtern, welche Druiden genennet wurden. Unter selbigen wurde die Classe der Dichter, welche zugleich Musici waren, durch den Nahmen der Barden, welcher in der alten celtischen Sprache so viel als Sänger bedeutet, wie Festus behauptet, von den andern unterschieden, und ihre Beschäftigung war, nicht allein die Thaten grosser Männer in ihren Versen zu rühmen, und solche, von musikalischen Instrumenten begleitet, abzusingen. Sie mußten auch die Gesetze der Könige dem Volke singend bekannt machen. Sie zogen, wenn es zu Felde gieng, an der Spitze der Armee mit ihrer Musik vorauf, und standen in solchem Ansehen, daß sie zwey streitende Heere in der größten Hitze auseinander zu bringen, und Friede zu vermitteln, im Stande waren. Sie bedienten sich der Musik bey Feyerung des Gottesdienstes, und besonders bey Begräbnissen grosser Helden. Sie führten übri-

übrigens ein ſtrenges und eingezogenes Leben, und hielten ſich in Wäldern auf, woſelbſt ſie auch Unterricht ertheilten. Man hat in Deutſchland annoch Oerter, welche von dieſen **Barden** den Nahmen bekommen haben, z. E. Bardowick im lüneburgiſchen, weil einige ihrer Häupter in dieſer Gegend reſidiret, und ſie daſelbſt ihre Verſammlungen gehalten haben. Ein dem Staate ſo nützliches Volk konnte nicht ermangeln, ihren Königen angenehm zu ſeyn, und von ſelbigen mit anſehnlichen, ihrem Stande gemäſſen, Freyheiten beſchenket zu werden. Die Geſchichte meldet uns auch, daß Aſcenas, oder, wie er von andern genennet wird, Tuisco, der im Jahre 1900. zur Zeit Aſſurs bey den Aſſyriern, Deutſchland beherrſchte, und, nach ſeinem Exempel **Bardus** der fünfte, König der Gallier, der ums Jahr 2070, zur Zeit des aſſyriſchen Königs Araxius, regierte, und von Barden abſtammete, ſolches gethan hat. Nachdem dieſe Barden lange Zeit geblühet hatten, ſo fiengen ſie, ſamt dem Orden der Druiden, zur Zeit, als die chriſtliche Religion in Frankreich und Deutſchland eingeführet wurde, allmählich an, einzuziehen, und andern Einrichtungen und Gebräuchen Platz zu machen. Was die Barden übrigens in Deutſchland und Gallien waren, das waren die **Skalden** in den nordiſchen Königreichen, in Dännemark, Norwegen und Schweden. Doch iſt der Orden der Barden ohne Zweifel älter, als der Orden der Skalden.

§. 7.

Wir kehren nach Aſien zurück, wo wir noch vor dem Oſiris der Egyptier, in den Jahrbüchern der Chineſer, den **Xun** (1691-1741), und den **Ti-ki** (1751-1760), zween der Muſik ſehr ergebne Könige bemerket finden, wovon der leztere die **Tanzkunſt**, wo nicht erfunden, doch wenigſtens in ſtarke Aufnahme unter ſeinem Volke gebracht haben ſoll. (Wie das chineſiſche Reich nach der Sündfluth ſo geſchwinde wieder bevölkert worden, oder ob die Sündfluth, wovon uns Moſes Nachricht giebt, nicht allgemein, oder, in Abſicht auf China, nur eine kleine Ueberſchwemmung einer gewiſſen Provinz darinnen geweſen iſt, indem die Chineſer ebenfals von einer Sündfluth ſchreiben, die ungefähr in die Mitte der Regierung des **Yao** (1591-1691), fällt: dieſes überlaſſen wir den hiſtoriſchen Kritieis zu unterſuchen.) In den Schriften Moſis wird der Muſik nicht eher wieder gedacht, als ums Jahr 2205, da **Laban**, der unter den Tonkünſtlern ſeiner Zeit ohne Zweifel einen anſehnlichen Platz verdienet,

dienet, seinen Schwiegersohn Jacob auf der Flucht einhohlte, und ihn fragte: warum er ihm nicht von seinem Vorhaben Nachricht gegeben, weil er ihm dadurch das Vergnügen geraubet, ihn mit Musik zu begleiten. Daß Moses selbst in der Tonkunst erfahren gewesen seyn müsse, ist daraus klar, weil er eine gewisse Art von Trompete (2454), erfunden hat, und wie konnte solches anders seyn, da er in dem Lande des Witzes, in Egypten gebohren und erzogen war. Er lebte von 2372 bis 2492. Seine Schwester, die berühmte Sängerinn Mirjam (2366, 2492) legte nach dem glücklichen Durchgang durchs rothe Meer, (2453) eine öffentliche Probe ihrer Kunst vor dem Volke ab, als sie, wegen Errettung des ebräischen Volks aus den Händen des Orus, damahligen Königs in Egypten, mit dem aus lauter Personen ihres Geschlechtes bestehenden musikalischen Chore, dem Herrn ein Danklied anstimmte.

§. 8.

2500 bis 2600. Im Jahre 2520. kam Cadmus, ein Sohn des Agenoris, eines Königs in Phönicien, in Griechenland an, und bauete die Stadt Theben nicht weit von dem Parnassusberge. Er erfand die Buchstaben, und gab dadurch den Griechen ein Mittel an die Hand, sich Unterricht und Einsicht einander schriftlich mitzutheilen. Die Folge der Zeit hat es gezeigt, wie wohl sie dieses Erfinden zu nutzen gewußt; und daß selbiges sofort keinen geringen Einfluß in die Musik gehabt haben müsse, ist leicht zu erachten, wenn man bedenkt, daß Cadmus selbst, nach dem Bericht Nikomachs, die Musik verstanden, und daß das Wort Musik zu dieser Zeit einen weitläuftigern Umfang als itzo gehabt, und verschiedne schöne Künste und Wissenschaften begriffen hat. Dieser Zeitpunct ist also nicht wenig merkwürdig, wenn wir gleich noch von keiner Menge griechischer Tonkünstler lesen, indem annoch Egypten, Phönicien, Phrygien und andere asiatische Provinzen in dem Besitze waren, dieser Kunst mit Ruhm obzuliegen. Unter andern hat in diesem und dem folgenden Jahrhundert Merkur in Egypten geblühet, Merkur, der die Ehre hat, der Erfinder des, durch die Kunst der Griechen, in der Folgezeit verbesserten allerersten musikalischen Systems zu seyn, welches, wie wir an einem andern Orte bemerken werden, in einer bestimmten Ordnung von vier, in verschiedner Weite auf einander folgenden, Tönen bestand. Dieses ist der erste Versuch, der, um die bisher gewöhnliche willkührliche Spannung der Saiten aufzuheben, in der Welt gemacht ward, diese Spannung

nung gewiſſen Regeln zu unterwerfen, und darnach Muſik zu machen. Da Merkur dieſes Syſtem auf ein, in der Geſtalt einer Schildkröte von ihm erfundnes, beſaitetes Inſtrument, welches eine *Lira* von ihm genennet ward, applicirte: ſo kömmt es daher, daß dieſes Syſtem insgemein die *lira Mercurii*, oder die Lyre des Merkurius genennet wird. Die Gelegenheit zur Erfindung derſelben ſoll ihm eine auf den Feldern Egyptens gefundne verdorrte Schildkröte gegeben haben. Es begnügte ſich aber der Erfinder dieſes Syſtems nicht, daſſelbe bey beſaiteten Inſtrumenten zu gebrauchen. Er bemühte ſich, es auch bey dem Blaſezeug anzubringen, und da er zu dieſem Zwecke die ſogenannte einfache Flöte (*Monaulos*) erwählte, und den Abſtand und die Oefnung der Löcher nach ſeinem Syſtem einrichtete: ſo iſt dieſes vermuthlich die Urſache, warum ihm die Erfindung dieſes Inſtruments zugeeignet wird. Denn ſonſten war die einfache Flöte vermuthlich ſchon lange in der Welt bekannt. 2500 bis 2600.

§. 9.

Gute Erfindungen werden bald nachgeahmet. Das Syſtem des Merkurius war kaum in Griechenland bekannt worden, als Apollo, der ſich an dem Hofe des Königs Admetus in Theſſalien, einer griechiſchen Provinz, aufhielte, daſſelbe bey einem, in der Geſtalt einer Harfe von ihm erfundnen, vierſaitigen Inſtrumente, welches von ihm *Cithara* benennet ward; Hyagnis aber, aus Phrygien in Aſien gebürtig, der zugleich mit den Göttern an dem Ruhme Theil haben wollte, der Tonkunſt durch ſeine Bemühungen aufzuhelfen, bey der von ihm erfundnen Doppelflöte (*Diaulos*) anbrachte. Egypten, einige Provinzen Aſiens, und Griechenland ſchienen um dieſe Zeit, ſo wie etwann in den neuern Jahrhunderten Deutſchland, Italien und Frankreich, einen Wetteifer zur Verbeſſerung der Kunſt blicken zu laſſen. Man wird ſolches aus folgenden Begebenheiten ſchlieſſen. Apollo ſuchte nicht allein die Spielmuſik in einen beſſern Zuſtand zu ſetzen, ſondern verband auch die Ausübung der Singkunſt damit, und iſt bey den Griechen der erſte, der zugleich geſungen und geſpielet hat. Er rühmt ſich dieſer Kunſt beym Ovid gegen eine vor ihm fliehende Nymphe:

— — Per me concordant carmina neruis.

Das Anſehen, worinnen die Muſik der Griechen durch ihn gerieth, ermangelte nicht, die Künſtler der benachbarten Nationen, und hierunter unter

2600 bis 2700. andern den **Marsyas**, einen Phrygier, des Hyagnis Sohn, und den Erfinder der **phrygischen Tonart**, und den **Pan**, einen Egyptier, alle beyde geschickte Leute, eyfersüchtig zu machen. Marsyas, von seiner Kunst eingenommen, hatte das Herz, den Apoll zu einem musikalischen Zweykampf herauszufordern. Die Kämpfer erschienen. Eine Gesellschaft von Frauenzimmern, die nicht weniger in der Dicht- als Tonkunst geübt waren, die in einer philosophischen Stille nahe bey Theben, und wie die Poeten fabuliren, auf dem Parnasse zusammen lebten, und in der Folgezeit unter dem Nahmen der **neun Musen** vergöttert wurden, waren die Schiedsrichter. Marsyas machte lange Zeit dem Apollo den Sieg streitig. Endlich da dieser die Stimme mit zu Hülfe nahm, und die Reitze derselben mit den Tönen seiner Cithar verband, so veränderte sich die Scene. Apollo behielte den Platz. Vermuthlich wollte **Babys**, der Bruder des unglücklichen Marsyas, die demselben zugefügte Schande rächen. Er hatte, obwohl mit geringerer Fähigkeit als sein Bruder, die Verwegenheit, dem Apoll einen Zweykampf anzubieten. Doch dieser hielte es sich für unrühmlich, nachdem er einen stärkern geschlagen, mit einem schwächern zu kämpfen. Ums Jahr 2647 gerieth Apoll in einen Streit mit dem **Pan**, dem Erfinder der aus sieben ungleichen Röhren zusammengesetzten Hirtenpfeiffe, welche insgemein *Syringa Panos*, oder *Heptaulos* genennet wird, und welcher nach seinem Tode vergöttert, und als ein Wald- und Jagdgott verehret ward. Der Kampfort war diesesmahl in Asien, und zwar in Phrygien, vor dem Richterstul des damahligen Königs daselbst, **Midas**. Hier kam Apollo nicht so gut weg, als da er vor den Musen stand. Pan hatte sich vermuthlich mit dem in Phrygien herrschenden Geschmack bekannt gemacht. Ihm wurde der Vorzug zuerkannt. In Griechenland würde er vermuthlich verlohren haben. Gewinnet nicht noch heutiges Tages jemand öfters den Preitz zu Paris, der selbigen in Rom verspielen würde, oder umgekehrt? ist nicht jede Nation in Beurtheilung der Verdienste insgemein Partie und Richter?

§. 10.

Wir müssen allhier einmahl für allemahl erinnern, daß, wenn man verschiedne Begebenheiten der Musik von andern Scribenten in ein ander Jahrhundert, als hier angegeben wird, versetzt findet, man sich darüber nicht

nicht verwundern muß. Wenn sich die Chronologen in Ansehung der bekanntern Zeiten einander widersprechen, so ist gar nicht zu vermuthen, daß sie in den unbekannten Zeiten übereinstimmen sollten. Ich werde hin und wieder, wo es nöthig zu seyn scheinet, die Verschiedenheit dieser Meinungen bemerken. Es stößt mir allhier sofort Hyagnis auf, welcher, nach einigen, zur Zeit des vierten Königs der Athenienser Erichtonius, der den Wagen zu allererst mit vier Pferden bespannte, zu Celenes in Phrygien geblühet haben soll. Wenn aber Erichton, nach der genauesten Ausrechnung des Calvisius, vom Jahr der Welt 2459 bis 2509. regieret hat: so deucht mich, daß in diesem ganzen Zeitraum Hyagnis noch nicht kann geblühet haben, ob er gleich zum Ausgang der Regierung des Erisichtons kann gebohren seyn, wenn nemlich Marsyas ein Sohn von ihm seyn, und dieser mit dem Apollo einen Streit gehabt haben soll. Denn die Zeit dieses Streits kann von der, worinnen Apollo mit dem Pan gestritten, (und dieses ist nach genauer Berechnung im Jahre 2647. geschehen) nicht gar zu sehr unterschieden seyn. Ich mache diese Bemerkung, weil ich mit dem P. Pezron vermuthe, daß sowohl Merkur als Apoll einmahl als Menschen in der Welt existirt haben, und als Menschen haben sie nicht ganze Jahrhunderte durch leben können. Ich wollte auch, soviel als möglich, eine chronologisch zusammenhängende Historie der musikalischen Geschichte liefern. Hätte ich nicht hierauf mein Augenmerk gerichtet, so hätte ich nur den Tractat des Plutarchs abzuschreiben gebraucht. Vom Hyagnis ist noch anzumerken, daß derselbe die Mutter der Götter zu allererst mit seinen Liedern oder *Nomis* verehret hat. Wenn Apollodor den Olympus zum Vater des Marsyas macht, so streitet nicht allein die Zeitrechnung, sondern auch das Ansehn zweener andrer Zeugen, des Plutarchs und Nonnus damider. Die Poeten dichten, daß dieser Marsyas mit der Cybele, einer Tochter des phrygischen und Indischen Königs Meon, und der Dindyma, einige Liebesverwickelungen gehabt, und daß solches, weil Apollo auch in sie verliebt gewesen, Gelegenheit zu dem erzählten Streite zwischen diesen beyden gegeben. Man suche die Historie der Cybele in der Mythologie. Den sich hier ereignenden Anachronismum lassen wir die Poeten verantworten, weil bereits zum Anfang des ein und zwanzigsten Jahrhunderts (2003) der Cybele auf der Insel Creta ein Tempel erbauet ward. Wenn ferner die Poeten vorgeben, daß Apoll den überwundnen Marsyas geschunden: so verstehet Fortunio Liceti dieses allegorisch. Vor der Erfindung der Lyre, sagt er, war

2600 bis 2700.

2600 bis 2700. die Flöte das vornehmſte Inſtrument, und bereicherte diejenigen, die ſie ausübten. Aber ſobald die Lyra erfunden war, und man fand, daß man vermittelſt ſelbiger ſich zugleich im Singen accompagniren konnte, ſo fiel ſogleich die Flöte, um ſo vielmehr, weil ſie ſchon von der Minerve, die einmahl in Gegenwart der Juno und Venus auf ſelbiger blieſ, und wegen ihrer aufgeblaſenen Backen von ihnen ausgelacht wurde, in Mißruf war gebracht worden. Weil nun in dieſen alten Zeiten ledernes Geld im Gange war, und die Flötenſpieler, welchen die Lyriſten die beſten Schüler weggenommen hatten, wenig mehr verdienten: ſo dichteten die Poeten, daß Apollo den Marſyas geſchunden, d. i. um ſeine Haut oder um ſein Leder gebracht hätte. So wie dem Pan die Erfindung der aus ungleichen Röhren beſtehenden Hirtenpfeiffe zugeeignet wird: ſo ſoll Marſyas, nach dem Berichte des Athenäus, eine ſolche aus ungleichen Röhren beſtehende Schallmey erfunden haben. Um das Aufſchwellen der Backen zu verhindern, und den Wind des Spielers zu verſtärken, machte er ein aus verſchiednen Riemen beſtehendes Verband ausfindig, womit die Backen und Lippen dergeſtalt befeſtigt wurden, daß zwiſchen den leztern nichts mehr als eine kleine Oefnung für das Mundſtück der Flöte übrig blieb. Es ſind noch alte Denkmähler vorhanden, worauf man die Figur von dergleichen Verbänden um den Kopf des Spielers ſiehet. Die Mahler und Bildhauer haben niemahls ermangelt, ſich die Hiſtorie des Marſyas zu Nuze zu machen. In der Citadelle zu Athen war ein Bild der Minerve, welche den als einen Satyr vorgeſtellten Marſyas züchtigte, weil er ſich eine, von der Göttin mit Verachtung weggeworfne Flöte, zugeeignet hatte. Im Tempel der Concordia zu Rom ſahe man einen gefeſſelten Marſyas, der von der Hand des Zevris gemahlt war. In dem Foro zu Rom war eine Bildſäule des Marſyas, welcher von den Advocaten, die ihren Proceß gewonnen hatten, ſorgfältig gekrönet ward, weil man ihn, als einen vortreflichen Flöteniſten, für einen Patron der Beredtſamkeit anſahe. Da ſich die Redner damahliger Zeit, ſo wie die Propheten in Iſrael, durch den Ton der Inſtrumente ſehr ofte pflegten, wonicht den Ton angeben, doch aufmuntern zu laſſen, und zu einem ſolchen Zwecke vermuthlich die Flöte für das geſchickteſte Inſtrument gehalten ward: ſo ſiehet man leicht die Urſache davon ein. Zur Zeit dieſes Marſyas hat ſonſt vermuthlich Seirites, aus Numidien in Africa, gelebet, welcher die vom Pollux angeführte zwo Gattungen von Flöten, die krumme (*Plagiaulos*), und die Lockpfeiffe (*Hippophorbos*), welche beyde africaniſche oder lybiſche Flöten genant

genannt wurden, vermuthlich erfunden hat, wenn Athenäus in Ansehung der Erfindung des Seirikes nicht gänzlich geirret haben soll. Da ich mit diesem §. zu Ende bin, erinnere ich mich, daß dem Apollo schon im Jahre 2450. ein Tempel zu Athen erbauet worden. Weil aber bekanntermassen mehrere Apollines in der Geschichte vorkommen, so wird die Zeitordnung des unsrigen dadurch nicht verrückt werden. 2600 bis 2700.

§. 11.

Ehe wir in der Geschichte der Tonkunst weiter gehen, wollen wir allhier die Erzählung eines, zur Ehre der Isis in Egypten gewöhnlichen Festes, woran die Tonkunst Antheil hat, einschalten. Es wurde diese Königinn samt ihrem Gemahl nach ihrem Tode vergöttert, und das Andenken der Göttin war der Nation besonders zu tief eingepräget, um selbiges nicht auf eine prächtige Art jährlich zu feyern. Man stellte zu dem Ende unter andern Feyerlichkeiten, eine **Procession** auf den fünften März jährlich an, bey welcher man die Bildsäule dieser Gotthelt feyerlich herumtrug. Es geschahe selbige des Morgens, und den Vortrab machten ein Hauffen verkleidter Leute. Den Aufzug selbst eröfnete eine Anzahl in weisse Leinewand gekleideter, und mit Kränzen geschmückter Frauenspersonen, von welchen einige Blumen auf den Weg streuten, andere einen Spiegel auf den Rücken gebunden hatten, andere helfenbeinerne Kämme trugen, und sich so gebärdeten, als wenn sie der Göttin den Kopf putzten, und endlich noch andere, wohlriechende Salben auf die Strassen tröpfeln liessen. Hierauf folgte ein Haufe von Manns- und Weibspersonen mit brennenden Kerzen und Fackeln; diesem ein Chor von Instrumentisten, welche den Gesang der nach ihnen in weissen Kleidern erscheinenden Chorknaben und andrer Sänger unterstützten. Auf diese folgte ein drittes Chor von Musik, welches aus den Instrumenten bestand, die bey den Opfern gebräuchlich waren, und womit man die beyden vorhergehenden Chöre abwechselte. An die Seite dieses leztern Chors giengen die Herolde, welche ausriefen, daß man nichts vornehmen mögte, wodurch die Feyer dieses Fests verunreiniat würde. Darauf kamen die Personen beyderley Geschlechts, die sich zu den Geheimnissen der Isis hatten einweihen lassen, mit Sistern in der Hand, die Frauenzimmer in weissen leinenen Kleidern, und mit einer durchsichtigem Decke über ihrem Haupte, in welche sie ihr eingeflochtes Haar eingehüllet hatten; die Mannspersonen gleichfals in leinenen Kleidern,

2600 bis 2700. aber ohne Hut oder Mütze, daß also die Glatze von ihrem abgeschornen Kopfe von weitem glänzte, und endlich machten die Verstehe:r des Geheimnisses, die Priester, den Beschluß dieses Aufzugs. Auch diese giengen nicht mit leerer Hand einher; sondern einige von ihnen trugen allerhand heilige Gerätschaft, z. E. eine Laterne, eine güldene Wanne ꝛc. die andern aber die Bildsäulen der Götter, oder was denselben gleichgeschätzet wurde, als die Geheimnißkiste. In dieser Ordnung gieng, unter einer Menge von Zuschauern, der Zug bis an das Seeufer fort, wo der Oberpriester, nachdem man die Bildsäulen ordentlich hingestellet, ein künstlich gebautes, und mit Hieroglyphen bemahltes Schiff mit einer brennenden Fackel, und einem Eye, und Schwefel, unter Verrichtung eines Gebets, zuerst reinigte und der Isis weihte, welches man hernach ausrüstete, mit allerhand Geschenken beladete, und alsdenn in See ließ. Sobald solches aus den Augen zu verschwinden anfieng: so griff ein jeder nach dem, was er zuvor getragen, stellte sich wieder in seine Reihe, und zog in eben der Ordnung nach dem Tempel zurück, als man von dannen gekommen war. Man begab sich in den Tempel, wo der Oberpriester eine Katheder bestieg, und von selbiger herabkündigte, daß nunmehr für alle Schiffe die glückliche Schiffarth eröfnet sey. Es folgte hierauf ein lautes vergnügtes Geschrey des Volks, und die Zuschauer empfohlen sich dem Schutz der Göttin damit, daß sie die Füsse ihres von der Treppe des Heiligthums herunter hangenden Bildnisses küßten, und kehrten mit Zweigen und Kränzen in der Hand wieder nach Hause zurück. Es ist dieses Märzfest der Isis in der Folgezeit auf eine ähnliche Art in Griechenland, allwo es Pythagoras bey seiner Rückkehr aus Egypten zuerst überbracht und angeordnet hat, gefeyert worden. Man nennte selbiges *Navigium Isidis*, d. i. die Schiffarth der Isis.

§. 12.

Wir gehn einige Jahre zurück, um in der ebräischen Geschichte die Debora, eine grosse Prophetinn und Sängerinn, zwo Eigenschaften, die man bey dem israelitischen Volke meistentheils wird gepaart finden, zu bemerken. Sie hatte den Barack, einen israelitischen Feldherrn, wider den cananitischen General Sissera, in den Harnisch gebracht. Barack gewann den Sieg, und Debora stimmte mit ihm (2668) dem Herrn mit vereinigter Kunst ein Loblied an.

§. 13.

§. 13.

Bey den andern Völkern fangen um dieſe Zeit die Helden an, ſich hervorzuthun. Wir verſparen aber die Geſchichte davon in den folgenden Periodum, und ſchlieſſen den itzigen mit der Ankunft **Evanders** aus Arcadien (2698) in Italien. Was die Griechen dem Cadmus ſchuldig waren, das wurden die Lateiner dem Evander, indem er die Kunſt zu leſen und zu ſchreiben bey ihnen einführte. **Faunus**, der zu ſelbiger Zeit in Latien herrſchte, nahm ihn nicht allein ſehr höflich auf, ſondern räumte ihm auch ſo viel Land ein, als er und ſeine beyden Schiffe voll Leute zur Wohnung nöthig hatten. Ein Gaſt, der den Staaten der Lateiner ſo nützlich war, verdiente dieſe Aufmerkſamkeit. Dem **Faunus**, der ein beſondrer Liebhaber der Muſik war, wird ſonſten die Erfindung der Pfeiffe von den Lateinern zugeeignet. Es iſt was beſonders, daß ein jedes Land, ein jedes Volk von je her, die Erfindung einer Kunſt oder Wiſſenſchaft niemahls einem andern Volke oder Lande, ſondern ſich ſelbſt allezeit ſchuldig ſeyn wollen. Vielleicht hat Faunus eine bisher noch unbekannte Art von Pfeiffen zu allererſt zum Vorſchein gebracht. Dieſes iſt wahrſcheinlich. Schade, daß man in den neuern Zeiten weniger aufmerkſam, als ehedeſſen geweſen iſt, die Nahmen der Erfinder oder Verbeſſerer eines Inſtruments in dem Buche der Zeiten aufzubehalten. Faunus ward übrigens nach ſeinem Tode vergöttert, und als ein Gott der Wälder und des Vogelſangs verehret. 2600 bis 2700.

Dritter

Dritter Periodus.

Von dem Seezug der Argonauten bis auf den Anfang der Olympiaden,

d. i. von 2727 bis 3174.

(Enthält vier hundert sieben und vierzig Jahre.)

§. 14.

2700 bis 2800. Argonauten nennet man eine Gesellschaft von Helden, die im Jahre 2727. unter ihrem Anführer Jason, nach Colchis schifften, und das güldne Vließ oder Widderfell entführten. Jason war ein griechischer Prinz, und sein Vater Aeson König in Thessalien. Das zu dem Seezuge ausgerüstete Schiff hieß Argo, und daher kömmt der Nahme Argonauten. Man ist über die Anzahl der Reisegefährten Jasons nicht einig. Die vornehmsten waren Herkules, Castor und Pollux, Amphion und Orpheus. Eine Seefahrt, bey welcher sich so vortrefliche Tonkünstler fanden, als Amphion und Orpheus, konnte nicht anders als angenehm seyn. Doch ehe wir zur Historie der Kunst ihrer Töne kommen, wollen wir noch einiger andern Musikverständigen, die theils schon in dem vorigen Jahrhundert existirten, theils erstlich in dem gegenwärtigen zu blühen anfingen, erwehnen. Diese sind 1) Olympus, der aeltere, ein geschickter Flötenspieler und Schüler des Marsyas. Wenn er, wie Suidas berichtet, eine Anleitung zur Musik geschrieben hat, so ist solches ohne Zweifel die erste, die in der Welt erschienen ist. Die Zeit hat sie uns geraubt. Er war aus Mysien in Asien gebürtig. Plutarch spricht mit erstaunlichen Lobsprüchen von ihm, und man sieht daraus, daß er nicht allein die Blaßinstrumente, sondern auch die Saiteninstrumente mit besonderm Beyfall ausgeübet haben muß. Er führet ihn als denjenigen in der Geschichte auf, der diese letztern zuerst die Griechen gelehrt, welches wenigstens zeigt, daß er sie verbessert, und zugleich mit mehrer Geschicklichkeit, als seine Vorgänger ausgeübet hat. Man muß ihn, sagt Plutarch, als den Meister der guten Musik bey den Griechen

Griechen betrachten. Weil dieſer Scribent ein beſondrer Liebhaber vom en- 2700 bis
harmoniſchen Klanggeſchlecht iſt, und den Wehrt der Sachen nach dem 2800.
Stempel des Alterthums ſchätzet: ſo giebt er den Olymp auch für den Erfinder dieſes Generis aus. Es iſt wahrſcheinlich, daß er ſelbiges erfunden hat, ob es gleich von andern Scribenten dem jüngern **Olympus** zugeeignet wird. Die Urſache der Wahrſcheinlichkeit iſt, weil eine ſolche unmelodiſche Erfindung nirgend anders als aus einer ſolchen Zeit her kommen kann, da die erſte Erfindung die beſte, und man noch nicht unter einer Menge von Erfindungen, nach gewiſſen Regeln der Vernunft, eine Wahl zu treffen, im Stande war. Eine ſolche Erfindung konnte alſo noch nicht ſogleich in der Geburt erſticken, wie heutiges Tages geſchehen würde. Zur Zeit des Plutarchs waren die Tonkünſtler ſchon geſcheuter. Sie lachten über die enharmoniſchen Töne der Alten. Mit der Tonkunſt verband Olympus übrigens annoch die Poeſie, in welcher er ſich beſonders in klagenden Elegien hervorthat. Daß ſeine Stärke in der Muſik auch müſſe in dem Adagio, nach heutiger Art zu ſprechen, beſtanden, und er ſolches mit den traurigſten Tönen müſſe angefüllet haben, ſiehet man aus dem ariſtophaniſchen Luſtſpiele die Ritter, wo zween in Bediente verkleidete Feldherren auf der Bühne erſcheinen, die ſich über ihre Herren beklagen, und in die Worte ausbrechen: **laßt uns doch wie ein Paar Flöten, die ein Lied vom Olympus ſpielen, gegen einander heulen und weinen.** Darauf fangen ſie an, die Sylbe mi ein dutzendmahl nach einander mit dem erbärmlichſten Geſchrey zu wiederhohlen, und formiren eine Art von Katzenconcert, ſo gut als es ihnen möglich iſt.

2) **Linus**, ein Dichter und Lyriſt. Als er dem Herkules, welcher bey ihm lection nahm, und der ohne Zweifel fähiger war, die Keule zu regieren, als das plectrum, wegen ſeines ungeſchickten Spielens einen Verweiß gab: ſo ſchlug ihm dieſer das Inſtrument auf dem Kopf entzwey. Er war aus Chalcis, einer Stadt auf der Inſel Euboea gebürtig, und brachte den ödiſchen Theil der Muſik, worinnen er bey dem Apollo den Grund geleget hatte, zu gröſſrer Vollkommenheit. Da man auch bishero nur mit Zwirnſayten die Citharam bezogen hatte: ſo war er der erſte, der Darmſayten ſpann, und ſolche bey dieſem Inſtrument anbrachte. 3) **Thamyras** war ein Thracier von Geburt, und ein Schüler des Linus. Er bot den neun Muſen einen Wettſtreit an, wie die Poeten erzählen, mit dem Beding, daß, wenn er verlöhr, ſie Macht hätten, mit ihm zu thun, was ſie

2700 bis 2800. wollten; gewönne er aber, so hätte er das Recht, sie alle nach einander zu Frauen zu machen. Doch die Musen behielten den Platz, und kratzten dem armen Thamyras für seine strafbare Verwegenheit die Augen aus. Die Poeten haben vergessen, uns zu berichten, wer bey diesem Streite Schiedsrichter gewesen ist. Vielleicht wurde er ohne Zeugen vorgenommen, und Hr. Bürette macht die Anmerkung, daß der arme Thamyras vielleicht aus blosser Mattigkeit die Waffen niedergelegt hat. Beym Bayle wird ihm, einem alten griechischen Vers zu Folge, die Erfindung des antiphysischen Geschmacks zugeeignet. Vermuthlich haßten ihn die keuschen Neune dieserwegen, und sie hatten nicht Unrecht. Er soll die dorische Tonart erfunden haben, und er ist nach dem Eleuthemis und Philammon, von welchen wir billig hätten zuerst reden sollen, der dritte, der den Preiß in den pythischen Spielen davon getragen hat.

Die pythischen Spiele gehören unter die grossen Wettspiele Griechenlands, deren eigentlicher Anfang nicht bekannt ist, ob man sonst weiß, daß selbige im Jahr 3364. mit grosser Pracht erneuert wurden, weil sie so wie die olympischen, wovon wir in der Folge hören werden, in Verfall gerathen waren. Es wurden selbige erstlich alle neun, und hernach alle fünf Jahre, zum Anfange des Frühlings, dem Apollo zu Ehren gehalten, und wurde in den ältern Zeiten bloß in der Ton- und Dichtkunst, bey ihrer Wiederherstellung aber auch im Ringen, Laufen und zweyspännigen Wagen, darinnen um den Preiß gestritten. Dieser war anfänglich ein Kranz von Eichen, hernach aber von Loorbeer. Das Lied, womit von den Dichtern und Tonkünstlern gestritten ward, bestand aus fünf Theilen, und wurde in dem ersten der Apollo vorgestellet, wie er sich zum Kampfe rüstet; in dem zweyten wird der Drache Python heraus-gefordert; in dem dritten geht der Streit an, in dem vierten siegt Apoll, und in dem fünften tanzt derselbe ein Siegeslied. Es wurde aber nicht allein in diesen und andern öffentlichen Wettspielen Griechenlands um Preise in der Poesie und Musik gestritten. Fast jede Stadt hatte ihre Privatspiele, wo solches geschahe, und auch sogar an gewissen Festtagen, woran sonst die Musik schon allezeit für sich Antheil hatte, wurden öfters Preise ausgesetzet. Man urtheile, ob die Musik bey diesem Volke in Ansehen stand. Wir werden weiter unten von einigen dieser Wettspiele und Festtage mehrers zu sagen Gelegenheit haben.

Wir

Wir kommen auf den Thamyras zurück, und bemerken, daß Plato ihn und den Orpheus, wegen seiner vortreflichen Hymnen, in einen Rang stellt, und hinzufügt, daß die Seele des Thamyras nach seinem Tode in eine Nachtigall, und die Seele des Orpheus in einen Schwan gefahren wäre. Durch Hymnen versteht man Lieder, die der Verehrung der Götter und Helden gewidmet waren, und theils in den Wettspielen, theils an Festtagen, währendem Opfer, und bey andern feyerlichen Begebenheiten, abgesungen wurden. Unter vielen Werken, die Thamyras verfertigt, hat er auch eine Cosmogonie, oder Schöpfung der Welt, geschrieben, von welchen allen aber keines mehr vorhanden ist. 4) Chrysothemis, ein Sohn des Carmanor von der Insel Creta, ist der erste unter allen, der in den pythischen Spielen den Preiß davon getragen hat. 5) Philammon, aus Delphis in Griechenland. Was Ovid von ihm sagt: 2700 bis 2800.

Carmine vocali clarus, citharaque Philammon,

giebt uns keinen geringen Begriff von seiner Geschicklichkeit, zu singen und auf der Cithar zu spielen. Er war ein Sohn des Merkurs und der Nymphe Chione, und ein Zwillingbruder des Autolycus, der ein Aeltervater des Ulysses mütterlicher Seits war, und sich durch die Behendigkeit seiner Mausereyen, wozu ihn Merkur privilegirt hatte, wie die Dichter erzählen, bekannt gemacht hatte. Philammon hat, nach dem Berichte Plutarchs, nicht allein in seinen Liedern die Geburt der Latone, der Diane und des Apollo besungen, sondern auch die feyerlichen Chortänze um den Tempel zu Delphis zu allererst angeordnet. Diese Chortänze wurden von Manns- und Weibespersonen, unter Sing- und Spielmusik, um den Tempel herum angestellet, und machten einen ansehnlichen Theil der gottesdienstlichen Verehrung aus. In den pythischen Spielen hat Philammon den zweyten Preiß davon getragen, und die von ihm componirten Nomi sind noch lange nach seinem Tode von den Tonkünstlern wehrt gehalten worden. Das Wort *Nomos* ist bey den griechischen Schriftstellern verschiedenen Bedeutungen unterworfen. Man versteht dadurch entweder gewisse einem Instrumente allein eigene Lieder, sie mögen nun für die Flöte oder Cithar gemacht seyn, und die also nicht der Transposition auf ein ander Instrument fähig sind, ohne von ihrer Wirkung viel zu verliehren. Vielleicht konnte man dieses Wort mit dem itzo üblichen Worte *Solo* ausdrücken; oder es wird dadurch ein, nach einem gewissen zum Grunde gelegten

2700 bis 2800. legten Themate, ausgeführter Satz, worinnen keine andere als vom Themate abgeleitete Gedanken Statt haben, verstanden. Es wurde also der Nomos vermuthlich denjenigen Compositionen, worinnen mehr eine willkührliche Erfindung, als die Regel der Kunst herrschte, entgegengesetzet. Hätten die Alten die vielstimmige Musik nach unsrer heutigen Art ausgeübet, so würde Nomos nichts anders seyn, als was bey uns Fuge heißt. Indessen können sie auch, nach ihrer Art der Ausübung der zweystimmigen Musik, eine Art von Fugen erdacht und ausgeübt haben. Es ist möglich und sehr wahrscheinlich. Suidas beschreibt einen Nomum für die Cither, als eine solche Composition, worinnen die Melodie und der Rhytmus durch gewisse Regeln bestimmet werden, und Pollux giebt folgende acht Theile eines Nomi, nach der Eintheilung des Terpanders, von welchem wir an seinem Orte hören werden, an: 1) das Vorspiel, 2) das Thema, 3) Versetzung des Thematis, 4) die Zurückkehrung in den Hauptton, 5) die Umkehrung der Sätze, 6) die Verwickelung der Sätze, 7) der Schluß, 8) das Nachspiel. Hier sind die griechischen Wörter, von welchen wir noch einmahl beym Terpander sprechen werden. 1) Eparcha, 2) Eparcheia, 3) Metarcha, 4) Katatropa, 5) Metakatatropa, 6) Omphalos, 7) Sphragis, 8) Epilogos. Aristoteles führet in seinen Aufgaben eine Ursache an, welche, diese Arten von Compositionen, wenn sie als Singlieder zur Verehrung der Götter betrachtet werden, mit dem Nahmen Nomos zu belegen, Gelegenheit gegeben hat. „Warum, fragt er, nennet man „die Singstücke Nomos? Ist es nicht vielleicht darum, antwortet er, weil „man vor Erfindung der Schreibkunst, die Gesetze des Staats in Musik „setzte, und solche, wie heutiges Tages die Agathyrses thun, absingen ließ, „um sie dem Gedächtnisse desto besser einzuschärfen? Daher ist es vermuth„lich gekommen, daß die ersten Arten von Singstücken, die in der Folge der „Zeit nach diesen Gesetzlie'dern Mode geworden, diesen Nahmen behalten ha„ben, ob sie gleich von einer andern Beschaffenheit waren „ Wenn übrigens die Frage des Aristoteles allgemein ist, indem die Hymnen, die gleichwohl hier nicht gemeinet werden, auch Singstücke sind: so siehet man daraus, daß, wenn man schlechtweg von einem Nomo gesprochen, man allezeit die allhier beschriebne Art von Nomen verstanden hat. Wir bemerken vom Philammon annoch, daß er für einen Vater des Thamyras ausgegeben wird. 6) Crates. Man weiß von ihm nichts mehr, als daß er ein Schüler

ler des ältern Olympus gewesen, und seinem Meister keine Schande gemacht hat. Die in der griechischen Bibliothek des berühmten Fabricius ihm zugeeigneten Fragmente, woraus der Kayser Julian in seiner zehnten Rede einige Verse anführet, sind, wie der Hr. Bürette bemerket, nicht von ihm, sondern von dem cynischen Philosophen Crates. 7) Ardalus, von Trözene aus dem Peloponnes gebürtig, hat den Musen in seinem Vaterlande eine Capelle erbauet, und zu allererst die Art gezeiget, die Stimme mit der Flöte zu begleiten. Dardanus, dem Plinius diese Erfindung zuschreibt, ist entweder einerley mit dem Ardalus, oder, wenn er eine andre Person ausmacht, ein Schüler von demselben, und kann in diesem Falle vielleicht diese Kunst zu gröſsrer Vollkommenheit gebracht haben. Plutarch rühmt vom Ardalus, daß er das Flötenspiel in Regeln gebracht. 8) Carius, diesem wird die Erfindung der lydischen, so wie 9) dem Pythermus, aus Teos in Jonien gebürtig, die Erfindung der ionischen Tonart zugeschrieben. 10) Pierius, aus Pierien gebürtig, wird von einigen Scribenten zum Sohne des Linus gemacht, und auch Pierus genennet. Da er in Böotien den Dienst der Musen, unter eben denjenigen Nahmen, da wir selbige kennen, eingerichtet hat, und auch die Musen von ihm Pierinnen genennet werden, so wie der Berg, worauf er ihre Verehrung gestiftet hat, von ihm mons Pierius genennet wird: so ist hieraus zu schliessen, daß er selbst in einer oder der andern Kunst der Musen bewandert gewesen ist. Einige, erzählt Pausanias, geben vor, daß Pierius selbst neun Töchter gehabt hat, welchen er den Namen der Musen beygelegt hat. 11) Anthes, aus Anthedon in Böotien. Man weiß von ihm weiter nichts, als was Plutarch von ihm schreibt, nemlich, daß er Hymnen componirt. Es sind viele dieses Nahmens gewesen, über deren Zeit und übrige Begebenheiten die Scribenten nicht einig sind. 12) Eleutherus. Er war ein Sänger und Citharist, und hat in einem pythischen Spiele bloß wegen seines reitzenden Gesanges, ob gleich die Composition nicht von ihm selber war, den Preiß davon getragen. Man kann aus dieser Stelle des Pausanias sehen, daß diejenigen, die auf einen Preiß in den musikalischen Wettspielen Anspruch machen wollten, nicht allein Ausführer, sondern zugleich Componisten und Dichter seyn mußten. Das Verfahren des Eleutherius sollte gewissen heutigen Musicis zum Beyspiel dienen, die lieber ihr eignes elendes Machwerk, als gute Sachen von einem andern Setzer, spielen. Sie würden sich weniger lächerlich machen.

2700 bis 2800.

2700 bis 2800.

§. 15.

Wir kommen auf die Lichter dieſes Jahrhunderts, den Amphion und Orpheus. Wem die Wunder, welche man der Kunſt ihrer Töne vermißt, unglaublich ſcheinen, der erinnere ſich, daß wir annoch in den unbekannten Zeiten der Muſik ſind. Wir werden allmählich den Zeiten näher kommen, wo ſie, wo nicht mit einmahl, doch allmählich verſchwinden werden. Wiſſen uns doch auch die Ebräer von Wundern in der Muſik vieles vorzuſagen. Wenn bey denſelben durch den Schall der lärmenden Trompeten die Mauern zu Jericho umgeſtürzet wurden: ſo wurden zu Theben durch den ſanften Ton der Lyre des Amphions, eines Schülers des Linus, die Mauern der Stadt in einem Augenblick hergeſtellet. Die Steine geriethen in Bewegung, und tanzten. Er lenkte alles nach dem Klange ſeiner Sayten. Die Veränderung, die er mit der Lyre des Merkurius vornahm, da er derſelben drey Sayten hinzufügte, wie Ariſtoteles erzählt, iſt ohne Zweifel eine der wichtigſten muſikaliſchen Begebenheiten dieſer Zeit. Wenn andre Scribenten andern Tonkünſtlern dieſe Vermehrung nach und nach zueignen: ſo gilt ihr Zeugniß in dieſer Sache ohne Zweifel weniger, als des Ariſtoteles, weil dieſer der alten Zeit weit näher, und die Tradition der muſikaliſchen Geſchichte alſo weniger verfälſcht war. Doch iſt es eben nicht unmöglich, daß mehrere Tonkünſtler zu gleicher Zeit, und in verſchiedenen Ländern auf einerley Einfall gerathen ſind, und da hat ohne Zweifel ein jeder nach der Ehre der Erfindung geſtrebet, wodurch es alsdenn gekommen, daß die Schriftſteller in ihren Nachrichten hierüber uneins, und eben dieſelbe Erfindung verſchiedenen zugeſchrieben worden. Noch höher als Amphion, brachte es in der Kunſt ſein Reiſegefährte Orpheus, aus Thracien gebürtig, und ein Schüler des Linus. Auf dem Seezuge nach Colchis ſpielte er die Felſen im Meere von einander. Als ihm ſeine geliebte Eurydice entriſſen ward, ſo beſtürmte er mit ſeinen Tönen die Hölle; Tantal vergaß nach dem Waſſer zu ſchnappen; Irions Rad ſtand ſtille, der Danaiden Fäſſer blieben leer; doch das gröſte Wunder war, daß er ſelbſt das Herz des Plutons zu rühren wußte, und dieſer ihm ſeine Eurydice wieder gab, ob Orpheus gleich, da er ſich, wider das Verbot der Hölle, nach ihr umſahe, ſie wieder verlohr. Nach dieſer Probe war es ihm nicht unmöglich, Menſchen, Thiere und Bäume ſeinen Tönen unterwürfig zu machen. Doch ſeine groſſe Kunſt zu rühren ward ihm zulezt ſchädlich. Die thraciſchen Frauenzimmer fanden nicht ihre Rechnung dabey, daß ihm die blühende Mannſchaft ihres

Landes

landes nachfolgte. Es iſt gefährlich, das ſchöne Geſchlecht zu erzürnen. 2700 bis
Sie erſchluzen den Orpheus, und warfen ſeine Lyre ins Meer. So wie 2800.
man übrigens mehr als einen Amphion zählet, ſo hat es auch mehr, als einen Orpheus gegeben. Es iſt mit ihnen eben wie mit dem Herkules bewandt, davon auch verſchiedene exiſtirt haben. Daher iſt es aber gekommen, daß man ihre Begebenheiten hernach vermenget, und die Thaten mehrer auf die Rechnung eines einzigen geſetzet hat. Die Frau Dacier iſt der Meinung, daß die dem Amphion angedichtete Fabel von der, durch den Klang ſeiner Saiten geſchehenen, Befeſtigung Thebens weit jünger iſt, als das Alter Homers, weil dieſer ſonſt nicht ermangelt haben würde, an dem Orte, wo er den Ulyß ſeine Höllenfahrt den Phäaciern erzählen, und von dem Zethus und Amphion ſprechen läſſet, davon Gebrauch zu machen. Er gedenket nicht einmahl ſeiner Lyre. Den Ruf, den ſich Amphion erworben, hat derſelbe, nach dem Pauſanias, ſeiner Ausbreitung der lydiſchen Tonart, und der vorhin erzählten Vermehrung der Saiten auf der Lyra zu danken. Was den Orpheus betrift, ſo war er ein ſo guter Dichter als Muſikus, und nicht allein ein Philoſoph, ſondern auch ein Theologe. Er enthielte ſich vom Fleiſcheſſen, und verabſcheute die Eyerſpeiſe, weil er dafür hielte, daß das Ey älter als die Henne, und der Grundſtof aller Dinge wäre. Seine Reiſe nach Egypten war ihm zur Erlangung mehrer Einſichten nicht wenig vortheilhaft. Er ließ ſich daſelbſt in den Geheimniſſen der Iſis einweihen, und überbrachte einen groſſen Theil der egyptiſchen Theologie nach Griechenland, wo er ſich keine geringe Ehrfurcht erwarb, als er das Volk überredete, daß er das Mittel entdeckt hätte, die erzürnten Götter zu verſöhnen, ꝛc. Er erſann ehe Hölle, und führte den Gottesdienſt der Hekate und der Ceres ein. Seinen Tod, den er von dem ſchönen Geſchlecht erlitten, haben die thraciſchen Männer, wie Plutarch berichtet, annoch bis zur Zeit dieſes Scribenten, an ihren Weibern durch blutige Schläge gerächet. Man kann des Fabricius griechiſche Bibliothek in Anſehung der ihm zugeeigneten Hymnen nachleſen. Sein Sohn, oder, wie andere wollen, ſein Schüler Muſäus, that ſich nicht weniger als Orpheus, im Dichten und Spielen auf der Cithar hervor, gab ſich aber ſo wenig, als ſein Meiſter, die Mühe, in den pythiſchen Spielen um den Preiß zu ſtreiten. Eumolpus, der ſich noch vor der Zeit des Muſäus hervorthat, und von einigen gar für den Vater deſſelben angegeben wird, und ſonſt ein Landsmann vom Orpheus war, verdient als ein geſchickter Sänger annoch angemerkt zu werden,

2700 bis 2800. den, der in den muſikaliſchen Wettſtreiten den Preiß davon getragen hat.

§. 16.

Wir nähern uns nunmehro der zweyten Hälfte dieſes Jahrhunderts, wo der durch den Raub der ſchönen Helena im Jahre 2757. angeſponnene Krieg, der ſich nicht eher als nach zehn Jahren (2767) durch den Untergang der Stadt Troja endigte, uns ein Paar berühmter Trompeter von den beyden widerſeitigen Parteien bekannt gemacht, als 1) den Miſenus, welcher bey dem trojaniſchen General Hector war, und ſich, nachdem dieſer geblieben, ins Gefolge des Aeneas begab. Die Poeten dichten, daß er die Meergötter zu einem Kampfe auf der Trompete herausgefodert habe, und für ſeine Verwegenheit vom Triton, des Neptunus Hoftrompeter, erſäuffet worden ſey. 2) Stentor, der bey der Armee der Griechen war, ſoll, wie Homer ſchreibt, eine ſolche donnernde Stimme gehabt haben, daß er funfzig Perſonen niederſchreyen können. Unter den trojaniſchen Helden verdient Paris, welcher den Streit der Juno, der Pallas und Venus ſchlichtete, und dieſer leztern den göldnen Apfel zuſprach, als ein Liebhaber der Muſik bemerkt zu werden. Man erzählt, daß, als Alexander der Groſſe, mehr als achthundert Jahre nach dem Untergang Trojens, ſich zu dem Steinhauffen dieſer berühmten Stadt begeben, und daſelbſt die Grabmähler der alten Helden in Augenſchein genommen, ihm einer von den Herumführern die Lyre des Paris zu zeigen, verſprochen habe. „Du wirſt mir, „verſetzte er, ein gröſſer Vergnügen machen, wenn du mir die Lyre des „Achilles verſchafſt. Jener war ein Weib; dieſer ein Mann, der zu ſpielen, „aber auch zu fechten wußte.„ Achilles, dieſer berühmte griechiſche Held, war ebenfals ſehr geübt in der Muſik, welches er dem Unterricht des Centauren Chiron, der nicht weniger in der Stern- und Heilkunde, als in der Tonkunſt ein Meiſter war, zu verdanken hatte. Chiron war der allgemeine Lehrmeiſter der jungen Prinzen ſeiner Zeit, wohnte beſtändig in einer Höhle auf dem theſſaliſchen Berge Pelion, und ward nach ſeinem Tode unter die Sterne verſetzet.

§. 17.

Die Könige dieſes Jahrhunderts ſcheinen die Gewohnheit gehabt zu haben, wenn ſie zu auswärtigen Begebenheiten gerufen, und von ihren Gemahlinnen

mahlinnen entfernet wurden, denſelben Keuſchheitswächter zu ſetzen, und ſich dazu der Hülfe der Muſik zu bedienen. Wenigſtens ſind Agamemnon, König von Mycene, und Ulyſſes, König von der griechiſchen Inſel Ithaca in dieſem Falle, welche, als ſie zur Belagerung Trojens abgiengen, jener ſeiner Gemahlinn Clytemneſtra den Demodocus, dieſer ſeiner Gemahlinn Penelope den Phemius, beyde ein Paar geſchickte Sänger und Spieler, zur Geſellſchaft hinterlieſſen. Es iſt aber wahrſcheinlich, daß die Muſik nicht die verlangte Wirkung hervorgebracht haben muß, weil ſonſt in der Folge der Zeit die Muſici vielleicht keine andere als ſolche Beſchäftigung würden erhalten haben. Von der Geſchicklichkeit des Phemius legt folgender Vers des Ovids ein Zeugniß ab: 2700 bis 2800.

Quid iuuat, ad ſurdas ſi cantet Phemius aures?

Es iſt billig, daß wir uns bey dieſen beyden berühmten Muſicis annoch etwas aufhalten. Ueber ihr Vaterland iſt man nicht einig, indem einige Lacedämon, andere die Inſel Corfu für ſelbiges halten. Demodocus war ein Schüler des Automedes von Mycene, der den Kampf Amphytrions in Verſen beſchrieben hat. Die vornehmſten Werke des Demodocus ſind drey Gedichte, das erſte über die Eroberung Trojens; das andere die Vermählung der Venus und des Vulkans, und das dritte das Liebesverſtändniß des Mars und der Venus. Homer erzählt, daß er die erſten beyde dem Alcinous, König der Phäacier, in Gegenwart des Ulyſſes, vorgeleſen, welchem leztern er durch ſein Gedicht über den Untergang der Stadt Troja die Thränen aus den Augen gepreſſet. Ulyſſes hatte ſolche Hochachtung für ihn, daß, als dieſer König in den tyrrheniſchen Spielen um den Preiß ſtritt, er das Gedicht des Demodocus auf die Eroberung von Troja, unter der Begleitung der Flöte abſang, und den Preiß gewann. Es hatte dieſer Dichter das Unglück, ſo wie Thamyras und Homer, blind zu werden.

Phemius ließ ſich, nachdem er den Hof des Ulyſſes verlaßen, in Smyrna nieder, wo er in der Grammatik und Muſik der Jugend Unterricht gab, und die Critheis heyrathete, die den Fürſten der griechiſchen Dichter, den Homer, aus einem heimlichen Umgange, gebohren haben ſoll, welches aber wider alle Wahrſcheinlichkeit iſt, weil Homer über zwey hundert Jahr ſpäter gelebt hat. Vielleicht ſtammet dieſer Dichter von dem Homer der Critheis her, indem man mehr als einen dieſes Nahmens zählet. Der uns bekannte Homer machet ſonſt in ſeiner Odyſſee ſehr

2700 bis 2800. vieles aus dem Phemius, und nennet ihn einen von den Göttern selbst begeisterten Sänger.

Ich setze zu den vorigen beyden Hofmusicis den Cretheus, einen Dichter und Tonkünstler in dem Gefolge des Aeneas, mit welchem er im Jahr 2769. in Italien ankam, aber daselbst im Streite des Aeneas mit dem Turnus, Könige der Rutuler, getödtet zu werden, das Unglück hatte.

§. 18.

Die Ebräer werden vermuthlich nicht unterlassen haben, nach dem Exempel ihrer Nachbarn, schon um diese Zeit gute Genies in der Musik hervorzubringen, wenn wir solche gleich nicht eher als zu den Zeiten Davids bemerkt finden. So viel ist gewiß, daß alle ihre Feyerlichkeiten mit Singen und Spielen begleitet wurden, und die Tochter des Richters und Feldherrn Jephte, welche von einigen jüdischen Geschichtschreibern Seila genennet wird, giebt uns im Jahr 2779. ein Beyspiel davon, als sie in Gesellschaft von andern musicirenden Frauenzimmern, ihrem von dem Feldzuge wider die Ammoniter siegreich zurückkehrenden Vater, mit Musik entgegen zog. Sie hatte es nicht vorhergesehen, daß ihr Vater ein unbedachtsames
2800 bis 2900. Gelübde thun, und sie das Opfer davon werden würde. Eine andere, obwohl bey nahe hundert Jahre spätere Begebenheit, nemlich als Saul vom Samuel war zum Könige gesalbet worden, (2875) gab dem jüdischen Volke Gelegenheit, ihre Propheten und Tonkünstler zu beschäftigen. In der That giengen sie ihrem Gesalbten mit einer feyerlichen Musik entgegen, und holten ihn damit in die Stadt ein. Als einige Jahr hernach die Ebräer über die Philister triumphirten, (2881), so kamen alle Frauenzimmer aus den Städten Israels, und machten den siegreichen Rückzug Sauls und Davids von den Feinden unter andern Feyerlichkeiten, mit vermischter Sing- und Spielmusik prächtig, da sie sich in Chöre stellten, und gegen einander sangen: Saul hat tausend geschlagen, David aber zehntausend. Man siehet aus diesen Begebenheiten, was für Reitze die Tonkunst für das weibliche Geschlecht bey dieser Nation gehabt haben müße. Wenn solche aber jemahls bey derselben zu dem höchsten Glanze gekommen, so ist solches ohne Zweifel zu den Zeiten der Regierung Davids und Salomons geschehen. David, der im Jahre 2890. zum König ausgeruffen ward, hatte schon als Feldherr unter der vorhergehenden Regierung, Merkmahle genug von sei-

nem

nem besondern Hange zur Musik, und zugleich untrügliche Proben von sei- 2800 bis
ner Geschicklichkeit darinnen gegeben, wann er dem schwermüthigen König 2900.
Gesellschaft leistete, und durch die sanft entzückenden Töne seiner Harfe die
Ruhe in seiner Seele wiederherstellte. Ein Beyspiel von dieser Art konnte
nicht anders, als von der grösten Würkung in den Gemüthern der Ebräer,
besonders der Leviten seyn, welche vermöge ihres Amts schon der Musik oblagen, aber noch mehr zu selbiger angehalten wurden, als David vermittelst gewisser Anordnungen den Gottesdienst zu einem Grade der Pracht erhob, den er bishero noch nicht gehabt hatte; und konnte diese Pracht ohne Musik erreichet werden? Er bestimmte die Anzahl der Sänger und Spieler im Hause Gottes, und setzte selbige auf vier tausend feste; eine zahlreiche Capelle, dergleichen vielleicht nirgends gewesen ist. Er bediente sich der Gelegenheit, die auch der mächtigste Monarch nicht so leicht vor sich findet. Denn ein ganzer Stamm in Israel, nemlich der Stamm Levi, war von Gott selbst verordnet, den Gottesdienst zu besorgen. So lange als die Stiftshütte von einem Orte zum andern mußte gebracht werden, fehlte es selbigen nicht an mancherley Verrichtungen. Als aber durch die Feststellung derselben (2901) den Leviten ihr Dienst erleichtert ward: so verord- 2900 bis
nete der König; von den vorhandnen acht und dreißig tausend Leviten, vier 3000.
und zwanzig tausend, in vier und zwanzig Ordnungen, zur Besorgung des öffentlichen Gottesdienstes; vier tausend zu Thorhütern, die den nächst zu erbauenden Tempel nach ihrer Ordnung bewachten; sechs tausend Richter und Amtleute, welche wechselsweise die Aufsicht hatten, daß alles ordentlich zugienge; und die übrigen vier tausend wurden zu Sängern und Spielern bestellt, welche unter drey Obercapellmeistern, vier und zwanzig Chor- oder Concertmeistern, und zweyhundert und achtzig Sang- und Spielmeistern, jeder in seiner bestimmten Ordnung, alle Abend und Morgen da stunden, bey den Opfern und andern feyerlichen Begebenheiten den Herrn zu loben. Bey jeder dieser vier und zwanzig Ordnungen, welche abwechselten, befanden sich zwölf Untercapellmeister, deren vornehmstes Geschäft war, die jungen Leviten zur musikalischen Wissenschaft anzuführen und zuzuziehen. Von den vier und zwanzig Ordnungen oder Chören hiengen vierzehn vom Häman, vier vom Asaph, und sechs vom Jeduthun, welche die drey Obercapellmeister waren, ab, und das Haupt der ganzen Capelle war David selber. Konnte der Gottesdienst ermangeln, mit Pomp gefeyert zu werden? Ausser diesen mit musikalischen

2900 bis 3000. Aemtern ausdrücklich versehnen Meistern that sich annoch Chenanja in der Vocal- und Ethan Exrachi, ein Sohn Azaiä, in der Instrumentalmusik besonders hervor.

§. 19.

Wenn David sich nicht schämte, ein vortreflicher Harfenspieler zu seyn, so machte sich Salomon, der seinem Vater David im Jahre 2930 in der Regierung nachfolgte, eine Ehre daraus, für den besten Sänger seiner Zeit gehalten zu werden. Als er sich mit der Tochter des egyptischen Königs Vaphres vermählte, (2932) so dichtete er selber auf dieses Fest das erhabene Brautlied, welches uns die heiligen Bücher unter dem Titel des hohen Liedes aufbehalten haben. Es sind viele von den alten Homileten der Meinung, daß dieses Stück musikalisch aufgeführet worden. Wir müßen das Wort musikalisch ungefähr so nehmen, wie es bey der Aufführung dramatischer Werke von den alten Griechen genommen worden. Der Ursprung von dergleichen Vorstellungen ist in Egypten zu suchen, von wannen selbige sowohl nach Palästina, als nach Griechenland gekommen; und von den Griechen haben sie endlich die Römer erhalten. Es ist um so viel glaublicher, daß das hohe Lied musikalisch aufgeführet worden, weil Salomon seine besondere Hofcapelle unterhielte, die aus Personen bestand, die mit der, nach davidischer Art angeordneten, Kirchenmusik nichts zu thun hatten. „Ich schafte mir Sänger und Sängerinnen, sagt „er im zweyten Capitel des Predigers, und Wohllust der Menschen, „allerley Saitenspiel.„ Daß aber das hohe Lied eine Art von Drama, und zwar ein Schäferstück sey, in welchem unter den allegorischen Personen eines Schäfers, und einer Schäferin, das Brautfest Salomons vorgestellet wird, beweiset ein ehrwürdiger Kirchenlehrer der ersten Zeit aus dem Inhalte und dessen Ausführung.

§. 20.

Hier ist der Inhalt: Ein Prinz, der in der Gegend des Berges Libanon, welcher nicht weit von Jerusalem war, jaget, findet daselbst eine Jungfrau, welche, nach der Gewohnheit damahliger Zeiten, die Weinberge und Schaafe hütete. Sie beklagt sich gegen ihre Gespielinnen über die Härte ihrer Brüder, die, da sie von selbigen die Weinberge zu hüten, genöthigt worden, Ursache wären, daß sie ganz verbrannt von der Sonne, und

nicht

nicht ſo ſchön, als ſonſten wäre. Den jungen Prinzen bezaubert die Schön- 2900 bis
heit der Jungfrau, welche bey ihrem verbrannten Geſicht, dennoch 3000.
eine ſehr wohlgemachte Perſon war. Er begehrt ſie zur Gemahlinn, und verſpricht ihr koſtbare Geſchenke, und ein ſeiner Geburt würdiges Glück, wenn ſie ſich ſeinen keuſchen Trieben überlaßen will. Der Antrag des Prinzen entzückt die Jungfrau dergeſtalt, daß ſie, als wenn ſie vom Weine trunken wäre, eine angenehme Mattigkeit empfindet, und in eine Art von Ohnmacht fällt, weswegen ſie ihre Geſpielinnen zu Hülfe ruft, um ſie mit Blumen und Früchten zu erquicken. Da ſich dieſe Mattigkeit in einen ruhigen Schlaf verwandelt: ſo befiehlt der Prinz den zu Hülfe kommenden Schäferinnen, ſeine Schöne ruhen zu laſſen, und ſie nicht aufzuwecken, währender Zeit er ſich wegbegiebt, um ſeine Jagdt zu verfolgen. Die Schäferinn kömmt wieder zu ſich ſelbſt, und voll von den Empfindungen, die ihr dieſer angenehme Schlummer verurſacht, glaubt ſie, daß der Prinz noch zugegen iſt. Sie ſuchet ihn auf dem Raſenbette, worauf ſie geruhet, und gleich als wenn ſie das ihn begleitende Chor Jäger vor ſich ſähe, erſuchet ſie ſelbige, die Füchſe wegzujagen, die die ihr anvertrauten Weinberge verderben. Da ſie endlich von ihrem Irrthum zu ſich ſelbſt kömmt, und den Prinzen nicht mehr gegenwärtig findet: ſo ſteht ſie auf, und ſucht ihn in den benachbarten Dörfern. Sie findet ihn daſelbſt, und gehet nicht von ihm, bis daß ſie ihn in das Haus ihrer Mutter gebracht. Mit nichts als ihrer Leydenſchaft und dem Bilde des Prinzen beſchäftigt, entfernt ſie ſich von ihren Geſpielen, um ſich ungeſtört in ihren angenehmen Gedanken zu unterhalten, währender Zeit die andern Schäferinnen den prächtigen Aufzug des Prinzen bewundern. Der Prinz kömmt dazu, und ganz durchdrungen von der Schönheit ſeiner Jungfrau, die er nur annoch im Vorbeygehen geſehen hat, macht er eine Beſchreibung davon, und vergleichet ihre Augen mit Taubenaugen; ihre Haare mit den zarteſten Ziegenhaaren; ihre Zähne mit den Zähnen der Schafe, die weißer als Elfenbein ſind, und ihre Lippen mit Purpurſchnüren; und um das Vergnügen zu haben, dieſe Schäferinn öfters zu ſehen, ladet er die Bewohner dieſer Gegend, und die Geſpielen der Sulamith ein, (das iſt der Nahme der Schäferinn,) ihre Heerden auf den Hügeln Sions zu weyden, deſſen benachbartes Thal wie ein verſchloßner Garten iſt. Da die Nacht herbey kömmt, klopft der Prinz an die Thür der Sulamith, die ſich ſchon zur Ruhe begeben hatte. Sie macht Umſtände, ihm ſelbige zu eröfnen, weil ſie ſchon zur Ruhe wäre, und, um

2900 bis 3000. sich desto beſſer bey dem Prinzen zu entſchuldigen, ſagt ſie, daß ſie nicht im Stande iſt, ſeinen Beſuch anzunehmen. Er fährt fort, zu bitten, ihm aufzumachen, weil er der kühlen Nachtluft ausgeſetzt wäre, und da ſie nicht weiter antwortet, ſo geht er von dannen. Mittlerweile ſteht die Schäferinn auf, und, nachdem ſie ſich in ihre Kleider geworfen, ſo eröfnet ſie die Thüre. Sie findet den Prinzen nicht mehr, den ſie durch ihre Verweigerung erzürnt zu haben, glaubt; ſie geht aus und ſucht ihn. Sie begegnet den Wächtern, die in der Stadt umgehen; ſie nehmen ihr den Schleyer, und verwunden ſie, ohne ſie zu kennen. Sie läßet ſich nicht abhalten, weiter zu gehen, und nachdem ſie allenthalben nachgefraget, ob man nicht ihren Geliebten geſehen hat: ſo macht ſie eine Beſchreibung davon, und ſagt: daß ihr Freund weiß und roth iſt, ſeine Locken kraus, und ſeine Haare ſchwarz wie ein Rabe; daß er mit Sapphiren geſchmückt, und gerade wie eine Ceder iſt, u. ſ. w. Unterdeſſen kömmt der Tag heran, und da der Prinz aufs Feld gegangen iſt, um der Annehmlichkeiten des Landes zu genieſſen: ſo findet er die Schäferinn auf ſeinem Wege, deren Schönheit er lobet, indem er ihr ſeine Neigung entdecket. Sie erſucht ihn, mit ihr in einen benachbarten Garten zu kommen, wo geraume und bedeckte Gänge ſind, und aus welchem ſie die Reitze des Landes überſehen können. Der Prinz unterhält ſich daſelbſt mit der Schäferinn, erſucht ſie um ihre Freundſchaft, und um ihr Jawort zu einer ehlichen Verbindung. Er erhält es, und ſie geben ſich einander Verſicherung einer beſtändigen Liebe.

§. 21.

Das war der Inhalt des ſalomoniſchen hohen Liedes. Laßt uns itzo die Ausführung deſſelben betrachten. Selbige ſetzet dieſe ganze Geſchichte, und den Ehevertrag als vollkommen berichtiget voraus. Demnach hebt die Schäferinn, wie Origenes bemerkt, ſofort das Stück mit dem brennenden Verlangen an, welches ſie empfindet, ihren künftigen Gemahl zu ſehen. Sie ſpricht hernach mit ihm, iſt entzückt über ſeine Bemühungen ihrentwegen, und über die Gefälligkeit, womit er ſie in ſeinen Pallaſt geführet. Darnach wendet ſie ſich zu den Töchtern Jeruſalems, und beklaget ſich, daß ihr Geſicht von der Sonne verbrannt iſt. Sie kehrt wieder zum Prinzen zurück, welchen ſie fragt, wo er zur ſchwülen Mittagszeit ruhet, damit ſie ſich nicht von dem Orte ſeines Aufenthalts entferne. Der Prinz weiſet ihr den Ort an, wo ſie mit ihrer Heerde kann weyden gehen, lobt ihre

Schönheit, und verſpricht ihr einen koſtbaren Schmuck. Entzückt über den vortreflichen Geruch, den die Kleider des Prinzen von ſich duften, welcher ſich bey ihr niedergeſetzt, und ſich mit ihr unterhalten hatte, läſſet ſie ihre Gedanken hierüber gegen ihre Geſpielen aus, als der Prinz ſelber erſcheinet, und die Reitze der Schäferinn lobt, u. ſ. w. Alle Ausleger dieſes hohen Liedes ſtimmen darinnen überein, daß es ein dramatiſches Stück iſt; aber ſie können ſich weder über die Anzahl der Theile, noch über die Anordnung derſelben vergleichen. Einige geben drey, andere vier, und wiederum andere, fünf an. Unter dieſen letztern vertheilt Cornelius a Lapide die Action folgendergeſtalt, und ſetzet die erſte Handlung vom Anfang des erſten Capitels bis zum ſechſten Vers des zweyten Capitels; die zweyte bis zum ſechſten Vers des dritten Capitels; die dritte bis zum zweyten Vers des fünften Capitels; die vierte bis zum dritten Vers des ſechſten Capitels, und die fünfte bis zum Ende. 2900 bis 3000.

§. 22.

Wir kehren zur Perſon des Salomons ſelbſt zurück, welcher im Jahre 3040. den von ihm erbauten berühmten Tempel einweihet, bey welcher Gelegenheit, wenn die Nachrichten des jüdiſchen Geſchichtſchreibers Joſephus richtig ſind, die Anzahl der Sänger und Spieler annoch vermehret worden iſt. Es zählet ſelbiger an die vierzig tauſend Harfen, eben ſo viel güldne Siſtern, und an die zweyhundert tauſend ſilberne moſaiſche Trompeten, u. ſ. w. Ueber die eigentliche Form und Beſchaffenheit dieſer und andern Inſtrumente der Ebräer ſind die Scribenten nicht einig, ob es übrigens gleich ſeine Richtigkeit hat, daß ſie ſowohl beſaitete, als blaſende und Schlaginſtrumente gehabt haben. Wenn wir, nach der wahrſcheinlichſten Meinung hievon, an dieſem Orte eine kurze Beſchreibung davon mittheilen: ſo überlaßen wir es andern auszumachen, ob ſelbige ſchon alle um dieſe Zeit im Gebrauche geweſen ſind, imgleichen ob man ſich nur einiger davon, oder aller zum Gottesdienſt im Tempel bedienet hat. Man ſehe eine Abbildung davon auf der vierten, fünften und ſechſten Kupfertafel.

§. 23.

Die Ebräer hatten dreyerley Arten von Saitenin ſtrumenten, wovon die erſtere mit unſern Pſaltern und Hackbrettern, oder den Sambucis der Griechen; die andere mit unſern Harfenwerken, oder den Liris und ci-

tharis

2900 bis 3000. charis der Griechen, und die dritte mit unſern Geigenwerken, oder mit den Barbitis der Griechen, gewißermaſſen übereinkommen.

Zur erſten Art gehöret die Kinnor, griechiſch *Kinnyra*, welche nach einem Briefe des Hieronymus, die Figur eines griechiſchen Δ gehabt hat, und mit vier und zwanzig Saiten bezogen geweſen iſt. Der jüdiſche Verfaßer des Werks Schilte-Haggeborim zählet gar an die zwey und dreyßig Saiten, andre aber nur zehn, wie Joſephus. Vermuthlich hat es mehr als eine Gattung gegeben, und dieſe werden ſowohl in der Gröſſe als der Anzahl der Saiten verſchieden geweſen ſeyn. Man ſpielte ſie mit einer Schlagfeder. Fig. 12. und 18.

Zur zweyten Art gehört 1) die Nabel, *Nevel* und im griechiſchen *Nablion*. Einige eignen ihr zwölf Saiten; andre zwey bis vier und zwanzig zu. Es zeigt dieſes, daß kleinere und gröſſre Nabels im Gebrauche geweſen ſind. Ihre Figur kömmt mit den heutigen Jungferharfen überein. Sie wurde mit den Fingern gerißen. Fig. 31. 2) Die Aſoor. Es war eine Art von länglicht viereckigter Harfe, welche zehn Saiten hatte, und mit der Feder [illegible]gieret wurde. Fig. 17.

Zur dritten Art gehören folgende drey Inſtrumente, 1) Minnim, 2) Michol und 3) Schaliſim, welche mit drey oder vier Saiten bezogen waren, und mit einem aus Pferdehaar verfertigten Bogen geſtrichen wurden. Sie waren in nichts als der Gröſſe unterſchieden, und war Michol das gröſte davon. Fig. 4.

§. 24.

Unter den Blaßinſtrumenten giebt es

1) Flöten. Die kleinere Gattung derſelben hieß Chalil, die gröſſere Nekabbim. Sie beſtanden aus einem Stücke, und hatten vier, fünf bis ſechs Löcher. Fig. 23.

2) Hörner, oder wie andere ſprechen, Poſaunen, die aber mit den unſrigen nicht übereinkommen. Es gab zweyerley Gattungen, als α) der Zink oder Cornett (*Keren*), welcher insgemein aus dem Horn eines Thiers verfertigt wurde. Fig. 24. β) Das Krummhorn (*Schofar* oder *Takoa*) ſiehet einem Schlangenrohre (*Serpent*) etwas ähnlich. Fig. 22.

3) Trompeten. Die uns bekannte Gattung davon war gerade, und kömmt in der Figur mit den hölzernen Kindertrompeten der Nürnberger

berger überein. Moſes hatte ſie erfunden, und ihr Nahme war *Cha* 2900 bis
ſoſra, bey den Griechen *Salpinx*. Sie war etwan zween Fuß lang, 3000.
hatte ein enges Mundſtück, und die Röhre erweiterte ſich nach und
nach bis an das Schallloch. Fig. 28.

4) **Sackpfeiffen**, (Sumphoneia). Der Verfaſſer des Schilte Haggiborim beſchreibt ſie als Inſtrumente, welche aus zween Pfeiffen beſtanden, deren äuſſerſtes Ende man in einen runden ledernen Sack geſteckt und feſtgemacht. Währender Zeit in die obere Pfeiffe geblaſen ward, und der gedrückte Sack der untern Pfeiffe den Wind mittheilte, ſo beſpielte man dieſe mit den Fingern. Fig. 2.

5) **eine Art von Orgelwerk**. Ich nenne es ſo, weil ich keinen beſſern Nahmen weiß, und wenn das Werk würklich ſo beſchaffen geweſen iſt, als man es beſchreibet, es auch dieſen Nahmen verdienet. Es hat wenigſtens in dieſem Falle zur Erfindung der Orgeln Gelegenheit gegeben, ſo wie dieſes ebräiſche Spielzeug vermuthlich von der **Siebenpfeiffe des Pans** (*Syringa Panos*, Fig. 6. ſeinen Urſprung genommen hat. Man hatte ein kleiners und ein gröſſers. (α) Das **kleinere** hieß **Maſchrokita**, und war ein aus verſchiednen Pfeiffen von ungleicher Gröſſe beſtehendes Inſtrument. Selbige waren auf einem dazu geſchickten Lädchen feſte gemacht, waren oben offen, und hatten unten ihr Ventil. Das Lädchen hatte auf einer Seite eine Handhabe, auf der andern aber ein Griffbrett zum Spielen. Vorne war ein Windcanal, welcher von dem Munde des Spielers angeblaſen ward, währender Zeit die Ventile von den, die Claviertaſten niederdrückenden und beſpielenden Fingern, eröfnet wurden. Fig. 5. β Das **gröſſere** hieß **Migrepha**, oder **Ugabh**, und war darinnen hauptſächlich von dem kleinern unterſchieden, daß es zween Blaſebälge hatte, vermittelſt welcher der Wind hinein geblaſen ward. Das Wort *Ugabh* bedeutet ſonſt bey den Ebräern ſchlechtweg ein **Inſtrument**, ſo wie *Organon* bey den Griechen.

§. 25.

Die **Schlaginſtrumente** bey den Ebräern waren:

1) eine **Paucke** oder **Trommel**, wie man das Wort **Toph** zu überſetzen pflegt, obgleich keine von ihren Gattungen unſern itzigen Paucken oder Trommeln vollkommen ähnlich ſiehet. Man hatte aber, um bey dem Worte **Paucke** zu bleiben, α) **Hand-** oder **Jungfer-**

2900 bis 3000.

paucken, welche die Figur einer länglichten Schachtel hatten, mit einem Felle überzogen waren, und, währender Zeit man sie mit der einen Hand feste hielte, mit der andern Hand entweder bloß, oder mit einem dazu gehörigen Wirbel geschlagen wurden. Fig. 21. β) Ringelpaucken oder Rappeln. Diese hatten die Figur einer Rakette, womit man den Federball spielt. Die in der Mitte des Reiffes auf einen Drath gezognen metallnen Ringe, die nach der Bewegung des Spielers zusammenschlugen, verdienen ihr den Nahmen. Fig. 9. γ) Die Glockenpaucke war, ihrer Figur nach, der Ringelpaucke ähnlich, nur daß der ganze Reif mit kleinen Glocken umhangen war, die, wie zu vermuthen ist, mit einem kleinen Klöppel regieret wurden. Fig. 8. δ) Die Mörselpaucke (*Et ſe beroſchim*) war wie ein Mörsel gestaltet, und wurde mit einem kleinen Schlägel tractiret. Fig. 20. ε) Die Kugelpaucke (*Mnaanim*) war ein kleiner länglicht viereckigter hohler Körper, worüber an einer ausgespannten starken stählernen oder dicken Darmsaite etliche Kugeln angereihet waren, die, nach dem Maasse als man auf selbige schlug, in Bewegung gesetzet wurden, und bald auf einander selbst, bald auf den Klangboden stiessen. Fig. 16.

2) Die Cymbeln. Man hatte verschiedne Arten, a's α) die Paucken-cymbeln, welche aus zweren, aus Erz gemachten und auf einander passenden hohlen Becken, ein jedes in der Figur einer halben Kugel, bestanden, und die von den beyden Händen gegen einander geschlagen wurden. Fig. 11. β) Die Schellencymbeln (*Tſeltſelim*) bestanden in einer Reihe an einen Drath befestigter Schellen von verschiedner Grösse, die, wie die heutigen Strohfiedeln, mit eisernen Klöppeln geschlagen wurden. Fig. 15. γ) Die Glockencymbeln (*Methſiloth*) waren von den vorhergehenden in nichts anderm unterschieden, als daß dazu Glocken anstatt Schellen genommen wurden. Fig. 14.

Die Erfindung der Paucken oder Trommeln, wie man das fremde Wort übersetzen will, und der Cymbeln wird von den Egyptiern und Griechen der Cybele oder deren Priestern, den Dactylis Idäis zugeeignet.

§. 26.

Die bey allen damahligen Völkern gewöhnliche Kleidung der Priester in feiner Leinewand, war auch die Tracht der Priester und Tonkünstler bey den Ebräern, doch mit dem Unterscheide, daß die Leinewand der Muſ-

corum

corum weiß und ungefärbt blieb, die Prieſter aber roth oder blau einher gien- 2900 bis
gen. Die weiſſe Farbe wurde für die Farbe der Unſchuld und Reinigkeit 3000.
gehalten. Die heilige Schrift läßet die Engel in langen weißen Kleidern vor den Menſchen erſcheinen; bey dem Gottesdienſt der Juno und Ceres bey den Römern mußten die Veſtalen in weißen Kleidern ihren heiligen Verrichtungen obliegen. Ovidius ſagt:

More patrum Sanctæ, velatæ veſtibus albis,
Tradita, ſuppoſito vertice, ſacra ferunt.

Es beſtand aber die Art der Kleidung an ſich aus einem **Oberrock**, der mit einem Gürtel zugebunden war; einem **Leibrock** unter ſelbigem, der bis auf die Füſſe gieng, und insgemein eine **Stole** (*ſtola*) genennt wird; und einem Paar leinene **Unterhoſen**. Da die Muſici ſowohl als die Prieſter ihren Dienſt mit bedecktem Haupte, wie es allezeit in den Morgenländern Mode geweſen iſt, verrichteten: ſo bedienten ſie ſich hiezu eines **Bunds** oder **Turbans** von feiner weiſſer Leinewand, deſſen Form willkührlich war. Beyde aber durften das Heiligthum nicht anders als mit bloſſen Füſſen betreten, da hingegen die egyptiſchen Prieſter und Sänger ihre Fußſohlen mit Schuh oder Baumſchalen, welche ſie mit Palmblättern durchflochten, umwunden.

§. 27.

Jedes Feſt, worunter das Paſcha- das Pfingſt- und Laubverhüttenfeſt die vornehmſten waren, hatte, ſo wie jeder Sabbath, ja ein jeglicher Tag, ſeine beſtimmten Geſänge, und hiezu wurden davidiſche und andere geiſtreiche Lieder genommen. Die Art der Muſik wird vermuthlich, wie der Egyptier und Griechen ihre, beſchaffen geweſen ſeyn, weil keine Nachrichten vorhanden ſind, die das Gegentheil ſagen. Es mußten aber wenigſtens allezeit zwölf Sänger im Tempel ſeyn, und mit dieſer Zahl wurde auf die zwölf Stämme Iſraels gezielt. Von Trompeten wurden niemahls weniger als zwo, aber niemahls mehr als hundert und zwanzig beym Gottesdienſt gebraucht. Kein Sänger wurde unter zwanzig Jahren angenommen, und keiner durfte länger als bis zu ſeinem funfzigſten dienen. Der Standplatz der Sänger, Saitenſpieler und des Cymbaliſten, weil nicht mehr als einer bey jedem Gottesdienſt gebraucht ward, wie die Thalmudiſten ſagen, war ein drittehalb Ellen breiter, und an die hundert Ellen lang bedeckter erhab-

2900 bis 3000. ner Ort nahe an der Treppe, welche aus dem Vorhof der Priester in den Vorhof Israels gieng, und wo sie von dem Volke gesehen und gehört werden konnten. Ihr Amt nahm mit dem einen Sabbath den Anfang, und mit dem folgenden endigte es sich. Weil ein jeder nur zweymahl im Jahre diente, und jedesmahl nur eine Woche: so kam die Zeit des Amts an jeden nicht eher, als alle vier und zwanzig Wochen, weil sie in vier und zwanzig Ordnungen eingetheilet waren. Doch mußten sie außerdem annoch bey den vorhin genannten drey hohen Festen in Jerusalem zugegen seyn. Diese Ordnungen der Sänger sind bis auf den lezten Tag der Zerstörung des Tempels geblieben, ob sie gleich verschiedene mahl unterbrochen worden, indem man sie nemlich, so bald der Gottesdienst wiederum eingerichtet ward, auch sofort wieder herstellte. Die Musik nahm allezeit nach Ausgiessung des Trankopferweins ihren Anfang, und, weil die Sänger diesen Proceß nicht so genau von ihrer Bühne beobachten konnten, so wurde ihnen vom Priester, vermittelst der Schwingung eines Schweißtuchs, das Zeichen dazu gegeben, worauf sogleich die Cymbeln gerühret wurden. Die Trompeter, welche alle Priester waren, hatten nicht einerley Platz mit den Sängern, indem sie auf den Stuffen des Altars standen. Da ein jeder Psalm insgemein in drey Theile pflegte unterschieden zu werden, und zwischen jedem Theile sich die Trompeten hören ließen: so fiel auf solchen Schall das Volk auf ihr Angesicht vor Gott zur Erde nieder. Die Verrichtung, die in den neuern Zeiten die Glocke bekommen, hatte bey den Ebräern die Trompete, indem solche wenigstens des Tages siebenmahl gebraucht wurde, einmahl frühe, wenn die Thorhüter mit Eröfnung der Pforte zur Wache gerufen wurden; dreymahl beym Morgengottesdienste, und dreymahl beym Abenddienst. So wie die Trompete, im Kriege, bey der Ausrufung eines neuen Königs gebraucht wurde: so dienten die Hörner dazu, um ein Feldgeschrey im Heere anzuheben, oder eine Gefahr zu verkündigen. Im Tempel wurden die leztern nur am Tage der Versöhnung, und bey Ankündigung des Jubeljahrs gebraucht; aber weder die Hörner, noch die Trompeten wurden jemahls mit dem Gesange der Sänger vereinigt, damit die Singstimmen und die Saitenspiele nicht übertäubet würden. Von Saitenspielern, und zwar in Ansehung der Kinnor und der Nabel, mußten wenigstens beym täglichen Gottesdienst allezeit neun auf der Singbühne seyn, aber an großen Festen konnte man ihre Anzahl so hoch vermehren, als man wollte.

§. 28.

§. 28.

Wenn sich in der griechischen Geschichte eine Lücke von etlichen hun- 3003 bis
dert Jahren findet, nachdem wir die Musik daselbst vorher in dem blühen- 3100
desten Zustand gesehen: so zeiget dieses unstreitig von einer Unrichtigkeit in der Chronologie, deren Verbeßerung wir den Gelehrten überlaßen. Viele dt haben viele von denen Tonkünstlern, deren Zeitalter nicht bekannt ist, in diesem Zeitraume gelebt. Wir finden auch in diesem ganzen ein und dreyßigsten Jahrhundert keinen andern als den berühmten Dichter und Musikus, den unsterblichen Homer, und noch wird über das eigentliche Zeitalter desselben gestritten. Gellius setzt ihn ins hundert und sechzigste Jahr vor der Erbauung der Stadt Rom, d. i. ins Jahr 3038. Herodot stimmt beynahe hiemit überein, wenn er sagt, daß er vierhundert zwey und zwanzig Jahre vor ihm geblühet; und diese Zeit fällt ins Jahr 3048. Aristoteles hingegen und Aristarchus geben das Jahr 2879. worinnen die ionische Wanderung fällt, als das Jahr seiner Geburt an, und machen ihn also um hundert und sechzig Jahre älter. Nach dem Philochorus beym Diogenes Laertius hat Homer hundert und achzig Jahr nach der Eroberung Trojens, und also neunzig Jahre später, nemlich im Jahre 2947. gelebet. Nach dem Vellejus endlich ist Homer ums Jahr 2971. gebohren worden, und hat ums Jahr 3021. geblühet. Wenn die Scribenten wegen seines Zeitalters uneinig sind: so haben sich wohl eher ganze Städte Griechenlands um sein Vaterland gezanket, ja sich gar magischer Beschwörungen bedienet, um selbiges zu wissen; jedoch nicht eher als lange Zeit nach seinem Tode, welches, nach der Anmerkung eines gewißen Gelehrten, zeiget, daß er bey seiner Lebzeit noch nicht eben besonders berühmt muß gewesen seyn, weil diejenige Stadt, die das Glück gehabt hätte, ihn hervorzubringen, nicht würde gesäumet haben, seinen Nahmen in ihren Jahrbüchern zu bemerken, und selbige also einen unfehlbaren Beweiß hievon hätte führen können, ehe die Länge der Zeit andern Städten Stof zum Streite und zur Verwirrung an die Hand gegeben. Da bey den Griechen eine jede Art der Poesie in Musik gesetzt und gesungen ward: so war es auch kein Wunder, daß Homer seine epischen Gedichte mit Melodien versah. Gleich zum Anfang seiner Ilias ruft er seine Muse an, den Zorn des Achilles zu besingen. Diese Gewohnheit Homers, sich den Beystand der singenden Musen zu erbitten, ist von ihm auf alle folgende Heldendichter fortgepflanzet worden, und zeiget wenigstens, daß die Dichter ehemahls zugleich Tonkünstler gewesen.

§. 29.

3000 bis 3100. Bey den Ebräern kam im Jahr 3028. Josaphat zur Regierung, der vierte König in Judäa nach der Theilung des Reichs. Als derselbe im Jahr 3047. einen neuen Feldzug wider die Moabiter unternahm, und es dem Heer an Wasser fehlte: so ließ sich der Prophet Elisa bewegen, nachdem er sich zuvor durch den Ton der Nabel hatte in eine prophetische Begeisterung versetzen lassen, demselben von dem Himmel Wasser zu erbitten, und versprach dem König den Sieg. So wie Josaphat in Begleitung eines Chors von Sängern und Spielern ausgezogen war, so kehrte er auch mit einer prächtigen Musik siegreich nach Jerusalem zurück. Vielleicht waren die fremden Könige schon lange vorher gewohnt, durch die Töne der Instrumente ihre Streiter im Kriege zu ermuntern, so wie solches wenigstens in der Heldenzeit geschehen ist. Ich will einige Exempel beybringen.

§. 30.

Bey den Egyptiern wurde vermittelst der Sistern, und bey den Persern mit Hörnern, das Zeichen zum Aufbruch im Kriege gegeben. Damit die Soldaten nicht von dem unmenschlichen Geschrey der Feinde betäubt und in Furcht gejaget würden, so ließ Cyrus den Hymnum des Pollux und Castor vor dem Anfang eines Treffens, an der Spitze der Armee absingen. Bey den Lacedämoniern gab man das Zeichen zur Schlacht mit der Flöte, und die Heere mußten sich nach dem Tacte schwenken, und fechten. Als jemand den Agesilaus fragte, warum sich die Spartaner der Flöte im Kriege bedienten, so antwortete er: daß, da sie in Cadenz gehen müßten, man daraus sehen könnte, wer Herz hätte oder nicht. Man hielte nemlich bey den Griechen dafür, daß die anapästische Melodie, deren sich die Spartaner im Kriege bedienten, die Beherzten noch muthiger, die Furchtsamen aber blaß und zitternd machte. Wenn der Gang des Soldaten also nicht mit dem Rhythmus der Flöte übereinstimmete: So hatte selbiger das Unglück, für eine feige Memme erklärt zu werden. Es wurde ferner bey den Griechen vor dem Anfange des Treffens dem Jupiter oder Mars, und nach vollbrachter Schlacht dem Apollo, von dem bey dem Kriegesheere befindlichen musikalischen Chore, ein Päan angestimmet. Als Halyattes, König der Lydier, wider die Milesier zu Felde zog, so hatte er ein Chor von Pfeiffern und Flöten, von beyderley Geschlecht, bey sich. Bey den römischen Legionen wurde das Zeichen zum Angriffe mit Trompeten und Hörnern gegeben

gegeben. Die Parther bedienten ſich zu gleichem Zweck kupferner, mit Fel- 3000 bis
len überzogner, Paucken. Die Indianer hatten Paucken von ausgehöhltem 3100.
Tannenholz, die ſie mit einer Ochſenhaut überzogen, und mit meßingenen Schellen behiengen, um den Schall den Feinden deſto fürchterlicher zu machen. Bey den Cretenſern wurde die Lyre, die Cithar und die Flöte im Kriege gebraucht. Die Irländer haben ſich endlich der Sackpfeiffe zur Ermunterung der kriegeriſchen Hitze bedient.

§. 31.

Etwann ums Jahr 3140 und alſo vier und dreyßig Jahr vor der 3100 bis
Herſtellung der olympiſchen Spiele blühte bey den Griechen Thales oder 3200.
Thaletas, ein Dichter und Muſikus, den einige mit dem Philoſophen Thales aus Milet vermiſchen. Der unſrige gehörte auf der Inſel Creta zu Hauſe, ob man gleich wegen ſeiner Vaterſtadt nicht einig iſt, indem einige die Stadt Elyrus, wie Suidas, andere Gnoßus, und wiederum andere Gortyna, wie Plutarch, für ſelbige angeben. Thaletas, ſagt Plutarch, war dem Anſcheine nach nichts als ein lyriſcher Dichter, aber zugleich ein großer Weltweiſer und Staatsmann. Er ſchien nichts als Lieder zu componiren, und that alles, was man von dem erfahrenſten Geſetzgeber erwarten konnte. Seine Oden waren ſo viele Ermahnungen zum Gehorſam und zur Einigkeit, die er vermittelſt ſeiner angenehmen und pathetiſchen Melodien einflößte. Er läuterte dadurch nach und nach die Sitten derjenigen, die ihm zuhörten, beförderte den Hang zur Tugend, und ſöhnte die gegeneinander aufgebrachten Gemüther aus. Er that dieſes in Lacedämon, wohin ihn Lycurgus bey ſeiner Reiſe nach der Inſel Creta mit ſich genommen hatte. Lycurgus reiſete in der Abſicht, um ſich von den Verfaſſungen und Geſetzen in andern Ländern zu unterrichten, und Thaletas bahnte ihm den Weg, ſeine Geſetze im Lande geltend zu machen. Plutarch ſchreibt ſonſten dem Thaletas, außer ſeiner in Sparta unternommnen Verbeßerung in Sachen, die die Muſik, und deren Schulen betreffen, die Einführung verſchiedner Arten von Tänzen in Arcadien, und Argos zu. Der Scholiaſt des Pindars ſagt, daß Thaletas der erſte geweſen, der Hyporchemata componirt. Er hat auch, nach einigen, Päans verfertigt, woran aber Plutarch zu zweifeln ſcheinet, obgleich Porphyrius in dem Leben des Pythagoras verſichert, daß dieſer Philoſoph die alten Päans dieſes Tonkünſtlers und Dichters ſehr hochgeſchätzt und geſungen. Man mißt annoch ſeiner Muſik eine beſondere

Wun-

3100 bis 3200. Wunderkraft hey, und versichert, daß er Krankheiten damit geheilet, die Pest vertrieben, und so weiter. Wir wollen von den Päans und den Hyporchematen ein Wort sagen.

§. 32.

Die Päans waren in ihrem Ursprunge Lieder, die dem Apollo und der Diane zu Ehren abgesungen worden, und womit man das Andenken des Sieges Apollinis über den Python erneuerte. Diese Lieder wurden durch einen gewissen Ausruf Jo! Paian characterisiret, welches so viel heißet als: schieß ab deinen Pfeil, Apollo! weil Paian ein Zunahme des Apollo ist; und weil dieser Ausruf verschiedene mahl wiederhohlt wurde: so kam es daher, daß dergleichen Lieder Päans genennet wurden. Man sang dergleichen Lieder in ansteckenden Krankheiten, um sich den Apoll geneigt zu machen. In der Folge der Zeit wurde auch der Gott Mars in den Päans, und endlich noch mehrere Gottheiten, z. E. der Romulus von den Lacedämoniern, angerufen. Es wurden dergleichen auch grossen Männern zu Ehren gemacht. Zu Samos wurde ein den berühmten Thaten des Lysanders aus Lacedämon gewidmetes Päan abgesungen. Zu Delphis wurde, unter der Begleitung der Lyre, zur Ehre des Craterus aus Macedonien, ein Päan angestimmet; und Aristoteles beehrte den Hermias aus Atarne, einen Verschnittnen, aus Freundschaft mit dergleichen Liede, worüber er aber, wie man sagt, von der Justiz bestraft ward, „weil er einem Sterblichen eine „Verehrung bezeigt hätte, die man nur den Göttern schuldig wäre... Man hat diesen Päan annoch, und Scaliger versichert, daß er im geringsten nicht einer Ode des Pindars weichet. Doch Athenäus, der uns dieses Lied des Aristoteles aufbehalten, will selbiges für keinen Päan erkennen, weil der Ausruf Jo Paian! darinnen fehlet, als welcher gleichwohl in allen Päans gebraucht worden, die zur Ehre des Agamemnons aus Corinth, des egyptischen Königs Ptolomäus Lagus, des Antigonus und des Demetrius Poliorcetes, gemacht worden sind. Man hat eben diesem Athenäus annoch einen, von dem sicyonischen Poeten Ariphron, an die Hygiäa, die Göttinn der Gesundheit, gerichteten Päan zu verdanken.

§. 33.

Wir kommen auf die Hyporchemata. Man versteht unter diesem Worte eine gewisse Art von Poesie, die nicht allein dazu gemacht war, um

um geſungen, und mit der Flöte und der Cither begleitet zu werden, ſondern auch um unter Singen und Spielen getanzt zu werden. Athenäus ſagt, daß das Hyporchema eine von den dreyen Gattungen der lyriſchen Poeſie wäre, nach welcher man tanzte, und fügt hinzu, daß dieſer hyporchematiſche Tanz viele Aehnlichkeit mit dem comiſchen Tanze hätte, den man Cordax nennte, weil beyde das Vergnügen und den Scherz zum Gegenſtande hätten. Wenn man aber dem Rhetor Menander glauben darf, ſo war das Hyporchema ſowohl als der Päan, der Verehrung des Apollo gewidmet, und in dieſem Falle war der Tanz wohl etwas ernſthafter als der Cordax. Es geſchahe derſelbe um den Altar herum, während der Zeit das Opfer vom Feuer verzehrt ward. Hiebey muß man nach dem Athenäus bemerken, daß ehemahls die Poeten ſelbſt, diejenigen, die dergleichen Tänze ausführen ſollten, ſelbige lehrten, ihnen die dem Ausdrucke der Poeſie gemäße Stellungen und Gebährden verſchrieben, und ihnen nicht erlaubten, ſich von dem edlen und männlichen Character, der darinnen herrſchen ſollte, zu entfernen. Man kann hievon den Meurſius in ſeinem Orcheſter nachleſen. Uebrigens bemerkt Plutarch, daß zwiſchen einem Päan, und einem Hyporchema ein Unterſcheid iſt, und führet den Pindar zum Exempel an, der ſich ſowohl in dem einen als dem andern hervorgethan hätte. Da man weder in der einen, noch der andern Gattung, von dieſem Dichter heutiges Tages etwas aufzuweiſen hat, ſo iſt es wohl nicht möglich, den Ausſpruch dieſes Auctors zu widerlegen. 3100 bis 3200.

§. 34.

Wir wollen bey dieſer Gelegenheit noch einiger andern Arten von Tänzen, die bey den Griechen üblich waren, gedenken. Hieher gehöret zuförderſt der Fechter- oder gymnaſtiſche Tanz (Gymnopædia). Er war bey den Lacedämoniern in ſonderlichem Anſehen, und hatte ſeinen Urſprung dem Lycurgus zu verdanken, wie Suidas berichtet. Man ſiehet aber aus dem Geſpräch Plutarchs, daß wenigſtens Thaletas, und einige andere Muſikverſtändige ſeiner Zeit, als Xenocritus, Xenodamus, ꝛc. wovon wir bald reden werden, daran ihren Antheil gehabt haben. Dieſer Tanz gehörte mit zu einem Freudenfeſte, welches man in Lacedämon zum Gedächtniß eines berühmten Sieges über die Einwohner zu Argos begieng. Zween Chöre von nackten Tänzern, wovon das erſte aus Knaben, und das andre aus erwachſnen Perſonen beſtand, verrichteten dieſen Tanz. Die Ballet-

3100 bis 3200. meiſter, oder die Anführer eines jeden Chors, trugen einen Kranz von Palmzweigen auf dem Haupte, und alle ſangen und tanzten zugleich. Dieſes Feſt war in Anſehung der lyriſchen Poeſie, die man ſang, dem Apollo, und in Anſehung des Tanzes, dem Bacchus gewidmet. Es geſchahe der Tanz an einem öffentlichen Orte, und ſahe einem alten Tanze, der unter dem Nahmen *Anapalä* bekannt war, ähnlich, in welchem die Tänzer durch ihre unterbrochne, und nach dem Tact abgemeßne Gänge, und vermittelſt der allegoriſchen Bewegungen ihrer Hände, den Augen einen, wiewohl ſehr ſanften, Abriß von ihren Uebungen im Ringen und Fechten, darlegen wollten.

§. 35.

Nach dieſen **nackten Tänzen** waren anoch in Griechenland, und zwar bey den Argiern, **bekleidte Tänze** gebräuchlich, die man *Endymatis* nennte. Man weiß aber nicht, ob dieſe Tänze zu dem Gottesdienſte gehörten, oder ob ſie Streit- oder privat Luſttänze geweſen. Sie mogten beſtimmt ſeyn, wozu ſie wollten, ſo ſcheint es, daß die Tänzer bekleidet geweſen ſind, und daß die Argier folglich in dieſem Stück die Schamhaftigkeit beſſer beobachtet haben, als ihre Nachbaren, die Spartaner, in ihren Gymnopädien.

§. 36.

Von den **apodictiſchen** oder **demonſtrativiſchen Tänzen** findet man bey den Scribenten eben ſo wenig hinlängliche Nachricht, als von den vorigen. Wenn indeßen Plutarch ſaget, daß einer von den dreyen Theilen dieſes Tanzes, den er *Deixis* nennet, weniger darinnen beſteht, eine gewiße Handlung oder Leydenſchaft zu ſchildern, als durch gewiße regulirte und abgemeßne Bewegungen, die Sache ſelbſt und die Perſonen anzuzeigen, z. E. den Himmel, die Erde, die Umſtehenden ꝛc.: ſo ergiebet ſich hieraus, daß dieſe Art von Tänzen fürnemlich durch dieſen dritten Theil von den andern unterſchieden war, und darinnen beſtand, durch gewiſſe Stellungen und Gebährden gewiße Sachen und Perſonen zu characteriſiren. Dieſe Tänze waren bey den Arcadiern ſehr gebräuchlich.

§. 37.

Mit dem Thaletas blühte zu gleicher Zeit 1) **Xenodamus**, von der Inſel Cythere gebürtig, von welchem man wenig mehr weiß, als was Plutarch

tarch von ihm meldet, nemlich daß er sich, nach dem Berichte einiger, in dem hyporchematischen Styl, und nach andern, in Päans hervorgethan. 3100 bis 3200.

2) **Xenocritus**, aus demjenigen Theil Italiens, den man Großgriechenland nennet, und zwar aus Locres gebürtig, wurde, wie Heraklides erzählt, blind gebohren. Man hält ihn für einen Dichter und Musikus, der sich besonders in epischen Versen gezeiget, und hernach Gelegenheit zur Erfindung der Dithyramben gegeben.

§. 38.

Man verstand durch **Dithyramben** eine Art von musikalischer Poesie bey den Griechen, die dem Bacchus geheiligt war. Die Etymologisten können sich über den Ursprung dieses Nahmens nicht vergleichen. Welche selbigen von einem Thebaner, Nahmens **Dithyrambus** herleiten, welcher mit dem Leonidas bey der Enge von Thermopilä gegen den Xerxes gefochten, und diese Versart zuerst erfunden haben soll, die begehen einen starken Anachronismum, indem Xerxes erst im fünf und dreyßigsten Jahrhundert existirt. Andere lassen ihn von der doppelten Geburt dieses Gottes (Δισ θύρας ἀμειβων) entspringen. Diese Geburt besteht darinnen, daß, da seine von ihm schwangre Mutter Amalthea von einem Blitze getödtet worden, er als eine unzeitige Frucht von sechs Monathen zur Welt gekommen; der Vater Ammon aber habe sich diesen Embryon in die Hüfte genehet; jedoch, weil er von seinen Hörnern zu sehr geplagt worden, so habe er ihn nicht lange darauf noch einmahl gebohren. Andere leiten den Nahmen der Dithyramben von der Höhle mit zwo Pforten her, in welcher Bacchus auferzogen worden, (Διθυρίτη); andere von dem Geschrey des Vaters (λῦθς ῥάμμα trennt die Nath auf), als derselbe mit ihm in Kindesnöthen gewesen; endlich noch andere von der Beredtsamkeit, die der Wein den Trinkern mittheilet, da er ihnen gleichsam den Mund doppelt, oder zwey Mäuler mit einmahl öfnet, (στόμα διθυρον); und so weiter. Herodot giebt den berühmten Tonkünstler **Arion**, und Clemens aus Alexandrien den **Lasus** aus Hermion für den Urheber der Dithyramben an, welches aber wider die Zeitrechnung streitet, indem selbige schon lange vorher Mode gewesen sind, ehe diese in die Welt gekommen. Vermuthlich werden sie die Beschaffenheit der Dithyramben verbeßert, und in eine etwas geschlifnere Form gebracht haben, als vorher geschehen ist; denn allem Ansehn nach, hat diese Versart in der Zeche gemeiner Leute ihren Ursprung genommen, allwo, der

3100 bis 3200. das Genie erhitzende Wein dieſe poetiſche Begeiſterung hervorbrachte, die, ſo zu ſagen, die Seele der Dithyramben war. Daher, als aus einer fruchtbaren Quelle, ſind folgende ſechs, die dithyrambiſche Versart characteriſirenden, Eigenſchaften entſtanden: 1 die ausſchweifende Freyheit in der Zuſammenſetzung und Bildung neuer Wörter, die Horaz ſchwülſtige, oder, nach ſeinem Ausdruck, **weitbäuchige und anderthalbſchuhige Wörter** nennet. 2) Die harten, zu weit hergeholten, zu verwegnen und zu verwickelten Metaphoren. 3) Die gar zu öftern und verwirrten Verwerfungen der Conſtruction. 4) Der wunderliche Miſchmaſch von manchmahl würklich erhabnen, öfters aber auf Stelzen gehenden und zu ſehr gekräuſelten Gedanken, nebſt der affectirten Nachläßigkeit in derſelben Ordnung und Folge, wodurch der Zuhörer betäubt wurde, und nicht begriff, was er gehöret hatte. 5) Die gar zu freye und alle Regeln der Verskunſt, in Abſicht auf das Mechaniſche derſelben, zu ſehr beleidigende Schreibart. 6) Die phrygiſche Tonart, in welcher dieſe Versart componirt und abgeſungen ward. Die Kenner verſichern, daß man dieſe Characters in den Chören der griechiſchen Tragödien und Comödien, wie auch in den pindariſchen Oden ſehr häufig wahrnimmt. Horaz ſpricht davon alſo in Anſehung des Pindars:

Laurea donandus Apollinari,
Seu per audaces noua dithyrambos
Verba deuoluit, numerisque fertur
Lege ſoluis.

§. 39.

Es finden ſich beym Plutarch noch verſchiedene Tonkünſtler, die in dieſes Jahrhundert gehören müßten, wenn es gewiß wäre, daß diejenigen, in deren Zeit er ſie ſetzet, hieher gehörten. Da aber zuverläßigere Nachrichten der, in Abſicht auf die Zeitrechnung, ſehr übel zuſammenhängenden muſikaliſchen Geſchichte des Plutarchs widerſprechen: ſo verſparen wir dieſe Nahmen bis dahin, wo ſie von andern Scribenten hingeſetzet werden. Von den Tonkünſtlern, deren Zeitalter entweder nicht genau genug beſtimmt, oder mir wenigſtens unbekannt iſt, werde ich ein beſonder Capitel einſchalten. Vielleicht findet ſich jemand, deßen Beleſenheit im Stande iſt, mir in dieſem Puncte glaubwürdige Nachrichten an die Hand zu geben, in welchem Falle ich einen kleinen Beytrag zu dieſer Einleitung liefern werde. Wir gehn alſo zu einem neuen Periodo fort.

Vier-

3100 bis 3200.

Vierter Periodus.

Vom Anfang der olympiſchen Spiele bis auf die Zeiten des Pythagoras.

d. i von 3174 bis 3370.

(Enthält hundert ſechs und neunzig Jahre.)

§. 40.

Die olympiſchen Spiele in Griechenland haben zu verſchiedenenmahlen ihren Anfang genommen. Pelops, ein Sohn Tantals und der Dione, König in Elis, war der erſte, der ſie ums Jahr 2634, dem olympiſchen Jupiter zu Ehren, ſtiftete Da ſie aber wieder unter giengen: ſo wurden ſie erſtlich vom Atreus und Thyeſtes, zur Ehre ihres Vaters Pelops, im Jahre 2729; hernach vom Herkules im Jahre 2747, und endlich im Jahre 3174. vom Iphitus zur Ehre des Herkules wieder erneuert, und da ſie ſeit dieſer Erneuerung, etliche Reihen von Jahrhunderten durch, ununterbrochen fortgeſetzet worden ſind: ſo iſt dieſes die Urſache, warum man dieſen Zeitpunct als ihren eigentlichen Anfang betrachtet. Sie wurden in der Provinz Elis, am Fluſſe Alpheus, nahe bey der Stadt Olympia, von welcher ſie ihren Nahmen bekommen haben, alle fünf Jahre, nemlich nach dem Ablauf von vier vollen Jahren, und alſo zum Anfang eines jeden fünften griechiſchen Jahres, gehalten. Es geſchahe ſolches allezeit im Sommer, und zwar wechſelsweiſe im Monath Julius oder Auguſt. So wie die Römer die Erbauung der Stadt Rom zu ihrer Epoche in Berechnung der Zeiten, nehmen: ſo nehmen die Griechen den erneuerten Anfang dieſer olympiſchen Spiele zu der ihrigen, und weil ſelbige zum Anfange eines jeden fünften Jahres gehalten wurden: ſo wird der Zeitraum von einem Spiele zum andern, d. i. der Zeitraum von vier vollen Jahren, von einer Feyer der olympiſchen Spiele bis zur andern, eine Olympias genannt. Die erſte Olympias hebt alſo im Jahr der Welt drey tauſend ein hundert vier und ſiebenzig, und alſo ſiebenhundert

3100 bis 3200. drey und ſiebenzig Jahre vor Chriſti Geburt an, und zwar bey denjenigen Spielen, worinnen **Corœbus** den Preiß im Wettlauf davon trug. Dieſe Spiele haben gedauert **bis dreyhundert drey und neunzig Jahr** nach Chriſti Geburt, da unter der Regierung des Käyſers **Theodoſius**, mit dem eilf hundert neun und ſechziaſten olympiſchen Jahre, zum zweyhundert drey und neunzigſten mahle, dieſe Spiele, aber zum allerletztenmahle, gefeyert wurden, wie **Cedrenus** bemerkt.

§. 41.

Mit der Art nach Olympiaden zu zählen, geht es folgendermaſſen zu. Es wird die, vor der aufgegebenen Olympiade, vorhergehende Olympiade mit 4 multiplicirt, und zu dem Collect die Jahrzahl 3174. von welcher die erſte Olympias anhebt, addirt. Z. E. Man will wiſſen, in was für einem Jahre die LXV. Olympias geſpielet worden. Man nimmt alſo die Zahl LXIV. und multiplicirt ſolche mit 4, kommt 256; hierzu die Zahl 3174. addirt, kommt 3430, als das Jahr der Welt, worinnen die 65. Olympias geſpielet worden. Das erſte Jahr einer Olympias, iſt das Jahr ſelbſt, worinnen ſolche geſpielet worden, und alſo in der vorigen Aufgabe das Jahr 3430-31; das zweyte Jahr dieſer Olympias fällt in 3431-32; das dritte in 3432-33; und das vierte in 3433-34. In dem Jahre 3434. hebt wieder eine neue Olympias, nemlich die LXVI. an. Wenn man ferner ein gewiſſes olympiſches Jahr ſelbſt, z. E. das **zwey hundert ſieben und funfzigſte** wiſſen will: So addire man das vor demſelben vorhergehende **zwey hundert ſechs und funfzigſte Jahr** zu der Zahl 3174; kommt 3430, als das Jahr der Welt, worein das 257. olympiſche Jahr trift.

§. 42.

Der Endzweck der olympiſchen Spiele war, die junge Mannſchaft in Griechenland, durch allerhand Leibesübungen, wozu theils Stärke, theils Behendigkeit und Geſchwindigkeit erfordert wurde, zum Kriege geſchickt zu machen. Dieſe Uebungen beſtanden im Laufen, im Springen, im Balgen, im Fechten, im Spieß- und Scheibenwerfen. Weil nun um die Wette geſtritten wurde, ſo bekam der Ueberwinder nicht allein einen Oehlzweigkranz zur Belohnung, ſondern er erhielte annoch öfters an dem Orte, wo er zu Hauſe gehörte, ein jährliches Gehalt auf Lebenslang. Dieſe Spiele waren ſo berühmt in Griechenland, daß ſie die Neubegierde aller benach-

barten

barten Völker reißten, und man in Menge nach Griechenland kam, entwe- 3100 bis
der um nur zu ſehen, oder um den Preiß mit zu ſtreiten. Die zur Ent- 3200.
ſcheidung des Streits ernennten Richter hieſſen *Hellanodicæ* oder *Agonothetæ*, welche ſich durch einen Eyd verbinden mußten, ſich nicht beſtechen zu laſſen, und in Zuerkennung des Preiſes, weder auf Freund noch Feind acht zu haben. Ob dieſer Preiß gleich nur aus einem Kranze beſtand, ſo hatte er doch ſo viele Reitze für die Streiter, daß mancher ſeinem Gegner groſſe Summen gab, um ſich überwinden zu laßen. Er wurde aber zu einer großen Strafe verdammt, ſobald die Richter dahinter kamen.

§. 43.

Ob dieſe olympiſchen Wettſpiele gleich nicht zur Aufmunterung der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften eigentlich geſtiftet waren: ſo geſchahe es doch, daß auch öfters Preiſe für die Dicht- und Tonkunſt, ja auch für die Schauſpielkunſt, außerordentlicher Weiſe ausgeſetzet wurden. Nach dem Athenäus, ließ ſich **Cleomenes Rhapſodus**, mit dem Gedichte des Empedocles das **Verſöhnungsopfer**, in den olympiſchen Spielen hören, und ſang es auswendig. **Nero** ſtritte darinnen um den Preiß in der Dicht- und Tonkunſt, und wurde zum Ueberwinder erklärt, wie Philoſtratus und Suetonius bemerken, welcher letztere hinzu füget, daß es **wider die Gewohnheit** geweſen, darinnen poetiſche und muſikaliſche Wettſtreite zu haben. Aber, ſagt **Bürette**, die Stelle des Athenäus beweißt, daß dieſes nicht der einzige Fall geweſen, worinnen man wider die Gewohnheit gehandelt; und überdem war, nach der Anmerkung des Pauſanias, bey der Stadt Olympia ein **Gymnaſium** oder **Ritterſchule**, Nahmens **Lalichmion**, das für alle offen war, die einen gelehrten Kampf von allerhand Art wagen wollten, und hievon waren die muſikaliſch-poetiſchen Uebungen vermuthlich nicht ausgeſchloſſen. Es iſt vielmehr wahrſcheinlich, fügt Bürette annoch hinzu, daß der Ausdruck des Suetons **wider die Gewohnheit** nur die Jahrszeit angeht, worinnen dieſe Spiele ausdrücklich für den Nero gefeyert wurden. In der LXXXI. Olympiade ſtritten **Xenocles** und **Euripides** um den Preiß in der dramatiſchen Dichtkunſt, und in der XCVI. wurde für die Trompete ein Preiß ausgeſetzet, welchen **Timäus aus Elää in Aeolien** gewann.

§. 44.

3100 bis 3200.

§. 44.

Es wurden aber nicht allein in den vier öffentlichen Wettſpielen Griechenlands, als in den pythiſchen, wovon wir ſchon oben gehöret haben; in den olympiſchen, die eben itzo beſchrieben ſind, und den iſthmiſchen und nemeiſchen, die in der Folge vorkommen werden; ferner in den Privatſpielen gewiſſer Städte, als in denen zu Argos, Sicyon, Patras, Neapolis und Theben; in denen Carniis zu Lacedämon, wovon in der Folge, u. ſ. w. ordentlicher und außerordentlicher Weiſe Preiſe für die Dicht- und Tonkunſt ausgeſetzet. Es geſchahe ſolches auch an den vornehmſten Feſten, woran ſonſt die Muſik ſchon für ſich Antheil hatte. Dieſe zu verſchiednen Zeiten angeordneten Feſte waren:

α) Die eleuſiniſchen, welche alle fünf Jahre in der Stadt Eleuſis in Attica, der Ceres und Proſerpine zu Ehren, gefeyert wurden. Sie dauerten neun Tage.

β) Die Theſmophoria, welche, der Ceres zu Ehren, von den Frauenzimmern zu Athen angeſtellet wurden, und drey Tage dauerten.

γ) Die Artemiſia Dianä, welche beſonders zu Delphis gefeyert wurden.

δ) Die Aſclepia Aeſculapii, welche neun Tage nach den iſthmiſchen Wettſpielen, im Anfang des Frühlings zu Epidaurus geſpielet wurden. Hier wurde in der Dicht- und Tonkunſt ordentlicher Weiſe um den Preiß geſtritten.

ε Die Delia Apollinis, welche alle fünf Jahre auf der Inſel Delos, mit ausgeſetzten Preiſen für die Muſik und Poeſie gefeyert wurden. Selbige ſind ſchon zur Zeit Homers geſtiftet geweſen, und die Athenienſer ſtellten ſie in dem ſechſten Jahre des peloponeſiſchen Krieges wieder her, weil ſie wieder eingegangen waren. In dieſen Feſten hatten die Päans ihren Platz.

ζ) Die Dionyſia Bacchi oder Bacchanalia, welche dem Bacchus zu Ehren angeſtellet wurden. Es wurde Comödie und Tragödie geſpielet, und die Knaben in Athen tanzten. Dieſes Feſt iſt egyptiſcher Abkunft, wo es Dionyſius im Jahr 2467. zu allererſt gefeyert hat.

η) Die Panathenäa. Hievon in der Folge.

Außer

Außer diesen großen Festen wurden noch verschiedene andere gefeyert, 3100 bis
als α) das Jovisfest zu Ithoma in Messenien. β) Das Fest, welches 3200
zur Ehre der Juno und des Lysanders aus Lacedämon, zu Samos gefeyert ward. γ) Das Fest, welches dem Jupiter und den Musen zur Ehre, von dem Könige Archelaus, zu Dion in Macedonien, eingesetzet ward, u. s. w.

§. 45.

Die Wettstreite haben einen sehr alten Ursprung, und stammen von den Schäfern Großgriechenlands her, und zwar aus Sicilien. Sie stritten anfänglich um nichts als ihre Schäfertasche, worauf die Bildnisse wilder Thiere gezeichnet waren, oder um den ledernen Weinschlauch, den sie mit sich führten, oder um ihren Schäferstab, und waren bey ihrem Sing- und Dichtstreit mit Kränzen bedeckt. Endlich fiengen sie an, ein Schaf, oder einen Bock, einen Becher und so weiter, zum Gewinnste des Ueberwinders auszusetzen, und was bisher ein Spiel gewesen war, fieng an ein ordentliches Gewerbe unter ihnen zu werden. Unter diesen Schäfern muß sich besonders Daphnis durch seine Geschicklichkeit sehr hervor gethan haben, weil sein Tod, nach Art der Helden, um die Wette von den Schäfern besungen worden.

§. 46.

Es stellet sich uns zuerst in diesem Perioden dar der Dichter und Sänger Hesiodus, der etwann ums Jahr 3143. zu blühen angefangen, ob einige Gelehrte gleich aus seiner Schreibart bemerken wollen, daß er, wo nicht älter, als Homer, doch eben so alt seyn müße. Bonnet berichtet uns in seiner Historie der Musik, daß er in den pythischen Spielen den Preiß davon getragen. Ich weiß nicht, woher derselbe diese Nachricht hat, indem Pausanias erzählet, daß er vielmehr den Preiß verfehlet, weil er sich, da er seine Verse abgesungen, sich nicht zugleich mit der Lyre accompagniren können. Hat er nicht vielleicht mit der Betrachtung, ἀφρων δ' ὀσκ ἐθελει &c. der handelt thöricht, der mit einem Mächtigern streitet, weil er nicht allein des Sieges beraubt, sondern annoch gekränkt und beschimpfet wird; auf seinen unglücklichen musikalischen Zweykampf gezielet? Uebrigens sind alle Dichter zur Zeit noch Musici, oder alle Musici Dichter.

3100 bis 3200.

§. 47.

Ums Jahr 3172. wurden die beyden Brüder **Romulus** und **Remus** gebohren, und es wird erzählet, daß, als ſie ein wenig erwachſen waren, ſie zu den Gabiern, nicht weit von der Stadt Pallantium, geſchickt, und daſelbſt in den ſchönen Künſten, und allerhand ritterlichen Leibesübungen unterrichtet worden ſind. Eine der merkwürdigſten Thaten von ihnen iſt die **Erbauung Roms**, womit im Jahre 3198. zur Zeit der XVII Olympias in Griechenland, der Anfang gemacht ward. Weil in der Folge die Geſchichte der Muſik bey den Römern mit der Griechen ihrer vermiſchet werden wird, nachdem wir bishero noch nichts davon hören können, und weil die Römer ihre Zeitrechnung nach der Erbauung der Stadt Rom einrichten: ſo iſt dieſer Zeitpunct merkwürdig.

§. 48.

3200 bis 3300.

Wir gehen zu einem neuen Jahrhundert fort, welches wir mit dem **Archilochus** eröfnen, über deßen Zeitalter die Scribenten nicht einig ſind. Herodot, deßen Meinung wir folgen, behauptet, daß er zur Zeit des **Candaules**, des lezten lydiſchen Königs gelebt, und auf deßen und des **Gyges** Begebenheit Verſe gemacht. Candaules aber hat von 3221. bis 3239. regiert. Von dieſer Zeit iſt Cicero nicht viel unterſchieden, wenn er ihn unter die Regierung des Romulus ſetzt. Wir laſſen die übrigen Varianten weg, die man beym **Bayle** nachſchlagen kann, und nach welchen Archilochus wenigſtens von der XV. Olympiade bis zur XXXVIIten geblühet haben müßte, welches eine Zeit von acht und achtzig Jahren beträgt. Dieſer Dichter und Tonkünſtler gehörte auf der Inſel Paros zu Hauſe, und war ein Sohn des Teleſicles. Von den verſchiednen Begebenheiten ſeines Lebens, hat ſich das Andenken einiger bis auf unſre Zeit erhalten. Gedrückt von äußerlichen Bedürfniſſen, und kraft eines von dem Orakel an ſeinen Vater ergangnen Befehls, hielte er bey ſeinen Mitbürgern inſtändigſt an, nach der Inſel Thaſos, die vorher *Aëria* geheiſſen hatte, eine Colonie abzuſenden. Er verließ Paros, und folgte der neuen Volkerſchaft. Die Veränderung der Luft machte keine Veränderung in ſeinem Character, in welchem die ausgelaſſenſte Schmähſucht herrſchte, die ſich bis auf ſeine eigne Perſon erſtreckte. Er ſchonte weder Freund, noch Feind, und ermangelte folglich nicht, überall gehaßet zu werden. Einige machen ihn zu einem Liebhaber der berühmten Sappho; welches aber wider die Chronologie ſtreitet.

tet. Was ohne Zweifel gewißer dargethan werden kann, iſt, daß er Neo- 3300 bis
bulen, eine von den drey Töchtern Lykambens, zur Eye verlangte. Der 3300
Vater gab zwar ſeine Einwilligung, nahm aber ſein Wort zurück, und gab die Tochter an einen andern, der reicher war, als unſer Dichter. Aufs äußerſte aufgebracht von dem ihm zugefügten Schimpf, ſammelte Archiloch alle Kräfte ſeiner beiſſenden Satyre zuſammen, und griff die ganze Familie auf eine ſo wütende Art in ſeinen Verſen an, daß ſich der Vater und alle drey Töchter vor Verzweiflung erhenkten. Vermuthlich hatte Archiloch in ſeinen Verſen einige dieſer Familie ſchimpfliche Begebenheiten, wovon das Publicum vorher nicht war unterrichtet geweſen, aufgedeckt. Es müßen wenigſtens ſehr ſchmutzige Stellen darinnen geweſen ſeyn, weil die Lacedämonier von dieſer Satyre die Gelegenheit nahmen, die Leſung ſeiner Schriften in ihrem Staate zu verbieten. Einige meinen, daß er ſelbſten aus Lacedämon verbannet worden, weil er nicht allein in einer Schlacht ſeinen Schild von ſich geworfen, und Reißaus genommen, ſondern ſeine Feigherzigkeit annoch ſogar mit folgender Maxime, in ſeinen Verſen, beſchönigen wollen: daß es beßer wäre zu fliehen, als ſich todt ſchlagen zu laſſen. Bey dem allen wollte er für brav gehalten werden, und, wenn er ſeine Wirthſchaft beſchreibet, ſo ſpricht er von nichts als von Helmen und Schilden. Es muß in ſeinem Schreibzimmer eher, wie im Arſenal, als in der Stube eines Gelehrten, ausgeſehen haben. Nachdem er endlich lange gnung links und rechts um ſich gehauen hatte: ſo kriegte er Händel mit einem gewiſſen Callondas Corax, der ihn aber durch einen tödtlichern Stich, als die Feder zu machen gewohnt iſt, in jene Welt ſchickte. Man will, daß Corax aus keiner andern Urſache dieſen Mord verübet, als um ſein eignes Leben zu ſchützen. Er führte wenigſtens keine andere Rechtfertigung an, als ihn das delphiſche Orakel aus dem Tempel jagte, um den Tod eines Dichters zu rächen, den ſeine vortrefliche Gaben dem Apollo wehrt gemacht hatten. In der Anthologie findet man ein Sinngedicht auf ihn, worinnen Cerber ermahnet wird, mehr als jemahls, und gar auf ſich ſelber Acht zu haben, um nicht gebiſſen zu werden, weil Archilochus zur Unterwelt abgefahren wäre.

§. 49.

Von dem, was Plutarch unſerm lyriſchen Dichter alles zuſchreibt, bemerken wir folgende fünf Puncte.

(a) Der Rhytmus von drey Tacten oder Füſſen, (Rhytmus trimeter.

3200 bis 3300. trimeter.) Dieser Rhytmus war nach der Art von Füssen, woraus er bestand, verschieden. Wenn es nur Jamben waren, so bestand der Tact aus zwo ungleichen Zeiten, oder welches einerley ist, aus drey gleichen Zeiten, wie unser Tripeltact. Waren die Jamben mit Spondäen vermischt, so war der Rhytmus bald gleich, bald ungleich.

(β) Die Verwechselung eines Rhytmi mit einem andern von verschiedner Art. Diese Verwechselung kann in ebendemselben Verse, oder wechselsweise von einem Verse zum andern geschehen; die erstere, wenn in ebendemselben Verse Jamben und Spondäen unter einander gemischet werden; die andere, wenn der erste Vers ein Hexameter, und der zweyte jambisch ist.

γ) Die Paracataloge. Ueber den Verstand dieses Worts sind die Critici nicht einig. Wenn Kataloge (καταλογή) das Gegentheil davon ist, wie Bürette meint, und hierdurch eine solche rhytmische Anordnung der Füsse verstanden wird, die sehr natürlich und faßlich ist, und zu symmetrischen Modulationen Gelegenheit giebt: so ist die Parakataloge nichts anders, als eine rhytmische Ungleichförmigkeit, die steife und höckerichte Modulationen gebiehrt. Wenn diese letztere wie Aristoteles sagt, der tragischen Sprache gemäß ist: so war sie es vielleicht nicht weniger da, wo es aufs Schmähen und Schelten ankam; und weil dieses die vornehmste Beschäftigung der lyrischen Muse des Archilochus war: so ist es möglich, daß sie von seiner Erfindung seyn kann.

δ Die Epoden. Dieses Wort hat vielerley Bedeutungen. 1) Man versteht darunter den Schlußsatz einer aus drey Hauptperioden bestehenden lyrischen Ode, wovon der erste schlechtweg eine Strophe oder ein Satz, und der andere Antistrophe oder Gegensatz genennet wird. Diese beyden erstern Sätze enthalten eine gleiche Anzahl von Versen, in gleichem Rhytmo und Metro, und konnten also auf einerley Melodie gesungen werden. Hingegen kann der Schlußsatz oder die Epode nicht allein mehr oder weniger Verse haben, sondern auch im Rhytmo und Metro verschieden seyn. Diese konnte also nicht anders als mit einer verschiednen Melodie gesungen werden. 2) Man verstand ferner darunter ein kleines lyrisches Gedicht von etlichen Distichis, wovon die erstern aus sechs, und die andern aus vier Füssen oder Tacten bestanden. Von dieser Art waren die Epoden,

deren

deren Erfindung Plutarch dem Archilochus zueignet. Horaz hat dergleichen in ſeinem fünften Buche. 3) Endlich hat man die Bedeutung dieſes Worts ſo weit ausgedehnet, daß man jeden kleinen Vers, der auf einen oder mehrere langen folget, damit angezeiget hat. 3200 bis 3300.

e) **Die Elegie.** Die Scribenten ſind über den Erfinder der Elegie nicht einig, indem ſelbige von einigen dem **Terpander**, und von andern dem **Theocles** aus **Naxus** zugeeignet wird; und, nach dem Suidas, hat der ältere Olympus ſchon Elegien verfertigt.

ζ) **Die muſikaliſche Ausführung der jambiſchen Verſe, von welchen einige, währender Zeit daß die Inſtrumente dazu ſpielen, nur bloß recitirt, andere aber geſungen werden.** Man ſieht aus dieſer Stelle Plutarchs, daß es Jamben gab, die nur declamiret wurden; und daß andre Jamben geſungen wurden. Was aber einigen wunderlich vorkommen wird, iſt, daß dieſe declamirte Jamben von der Begleitung von Inſtrumenten unterſtützt wurden. Wie gieng es damit zu? Wir wollen hievon in dem folgenden §pho handeln, wenn wir werden zuvor bemerket haben, daß dieſe archilochiſche Erfindung, unter der Begleitung von Inſtrumenten zu recitiren, ſo vielen Beyfall gefunden, daß ſie, wie Plutarch ausdrücklich meldet, ſo gar von den Schauſpielern in der Folgezeit angenommen worden.

§. 50.

Wir werden die bemeldte Erfindung des Archilochs eine **muſikaliſche Recitation**, oder wegen ihres nachfolgenden Gebrauchs auf dem Theater, eine **theatraliſche Declamation** nennen. Da um dieſe Zeit noch keine ordentliche Comödien oder Tragödien weder in Griechenland noch in Rom geſpielet wurden: ſo handeln wir zwar, durch die Erklärung der theatraliſchen Declamation an dieſem Orte, der Ordnung der Zeitrechnung gewißermaſſen entgegen. Weil es aber die Gelegenheit gleichwohl mit ſich bringet, davon zu handeln, indem wir bey dem Leben desjenigen ſind, der durch die Recitation ſeiner Jamben zu dieſer Art von theatraliſchen Declamation Gelegenheit gegeben: ſo wird man uns dieſe Anticipation zu gute halten. Wir legen ſofort unſre Meinung über dieſe theatraliſche Declamation ohne viele Umſchweiffe an den Tag, und halten ſolche weder für gänzlich ſprechend, noch für gänzlich ſingend, und ſupponiren

3200 bis 3300. alſo zwiſchen der ordentlichen Ausſprache, und dem ordentlichen Geſang eine Mittelgattung von Modification der Stimme zur Ausführung dieſer Art von Declamation. Es bleibt uns übrig unſre Meinung zu beweiſen.

§. 51.

Wenn die Gelehrten wollen, daß das Wort ſingen, wenn es bey den alten Scribenten vorkömmt, nicht allezeit in ſeiner eigentlichen Bedeutung, die es in der Muſik hat, genommen werden muß: ſo iſt gegentheils zu bemerken, daß man das Wort ſprechen auch nicht allezeit in ſeiner eigentlichen Bedeutung, die es in der Sprachlehre hat, nehmen muß. Da die Mittelgattung der Bildung von Tönen ſowol vom Singen als Sprechen etwas an ſich hat, und vermuthlich kein recht ſchickliches Wort vorhanden war, womit dieſe Mittelgattung der Stimme gehörig ausgedrückt werden konnte, ſondern man allezeit zu einer Art von Umſchreibung ſeine Zuflucht nehmen mußte: ſo iſt es kein Wunder, daß die Auctores bald das Wort ſingen, bald ſprechen dafür brauchen, nachdem es die Materie an die Hand giebet. Wir haben ſofort ein Exempel an dem Plutarch, welcher das Wort ſprechen für muſikaliſch recitiren gebraucht; und wenn Iſidorus Hiſpalenſis die Tragödienſpieler Leute nennet, die die Thaten der Tyrannen mit kläglichen Tönen vor dem Volke abſingen: ſo wird dieſes letztere Wort ebenfals für das, was muſikaliſch recitiren iſt, gebraucht. Ich will noch ein Exempel von dem erſtern Falle, da man das Wort ſprechen unrichtig gebraucht, anführen. Es ereignet ſich ſelbiger darinnen, daß der Verfertiger der theatraliſchen Declamation von den Römern ein *Artifex pronuntiandi* genennet ward. Ein *Artifex pronuntiandi* iſt auf deutſch nichts anders als ein Meiſter der Ausſprache. Von dem zweyten Falle, da das Wort ſingen für muſikaliſch recitiren gebraucht wird, iſt auch folgendes Exempel merkwürdig. Donat und Euthemius ſagen in ihrer Abhandlung von der Tragödie und Comödie, daß beyde Schauſpielſtücke anfänglich in nichts als Verſen beſtanden, welche unter der Begleitung einer Flöte von dem Chore abgeſungen worden. Wer mehrere Exempel von beyden Fällen verlanget, findet ſolche in meinen Beyträgen in der Abhandlung des Herrn du Bos, der mit ſehr vieler Beleſenheit über dieſe Materie geſchrieben, und nach vielen Vernünftlenen die eigentliche Art der theatraliſchen Declamation dennoch unentſchieden gelaſſen hat.

§. 52.

§. 32. 3200 bis 3300.

Ein Beweiß, daß die muſikaliſche Recitation nicht in der ordentlichen Ausſprache der Töne, oder ſprechend, geſchehen, iſt die Unmöglichkeit, die Modificationen der Stimme im Sprechen, wegen ihrer unmerklichen Intervallen, zu beſtimmen. Es läugnet keiner, oder man müßte taub ſeyn, daß, wenn man nicht in einem Tone fortredet, die verſchiednen Abfälle der Stimme das Ohr auf verſchiedne Art rühren. Itzo bemerket man, daß ſie ſteigt; itzo, daß ſie fällt, und das Steigen und Fallen braucht nicht einmahl durch groſſe Diſtanzen zu geſchehen. Aber den Grad der Höhe oder Tiefe, zu welcher die Stimme auf- oder abſteiget, ſo wie ein Intervall im Geſange zu beſtimmen, das iſt eine Aufgabe, deren Auflöſung dem Ohr und Zirkel unmöglich iſt. So bald dieſes iſt, und die Intervalle der Rede weder mit den Ohren, noch dem Zirkel ausgemeſſen werden können: (die Wahrheit dieſes Satzes wird durch eine allgemeine Erfahrung beſtätigt;) ſo können ſie auch nicht zu Papier gebracht werden. Das Vorzeichen einer notirten Declamation fällt alſo weg. Der Schauſpieler hat keine Vorſchrift, wie er die Folge ſeiner Töne einrichten ſoll, und der Accompagniſt iſt auſſer Stande, den Tönen des Schauſpielers mit der Flöte zu folgen. Und wie ſollen ganze Chöre in der gehörigen Uebereinſtimmung zuſammen recitiren? Gleichwohl hatten die Alten eine vorgeſchriebne Declamation, nach welcher ſich nicht allein einzelne Perſonen, der Schauſpieler und Accompagniſt, ſondern ſogar ganze Chöre und ihre Accompagniſten richteten. Die Declamation iſt alſo nicht ſprechend geweſen. Damit man die Alten nicht etwann ohne alle Urſache für Hexenmeiſter anſehe, und man nicht etwa glauben möge, als ob nur ein Muſikus aus den itzigen Zeiten dergeſtalt vernünfteln könne: ſo wollen wir die Alten ſelbſt hierüber ſprechen hören. Da ſie alle in der Erklärung der ſingenden und ſprechenden Töne übereinſtimmen, ſo will ich nur den erſten, der mir unter die Hände kömmt, anführen. Dieſes iſt Euclides, der die Bewegung der Stimme in die ſtetige und unſtetige, (in motum vocis continuum & (intervallis) diſcretum) unterſcheidet, und die erſtere als eine ſolche Bewegung beſchreibt, deren Ausdehnung in die Höhe und Tiefe unmerklich iſt, und nirgends ſtille ſtehe, bevor ſie aufhört. Weil vermuthlich niemand dieſe Stelle des Euclides ſo leicht beſſer und getreuer überſetzen wird, als es von Meibomen geſchehen iſt: ſo will ich, in dieſer Ueberſetzung, des Euclides Worte lateiniſch anführen, weil dieſe Sprache vielen geläufiger

ſeyn

§200 bis §300. ſeyn wird, als die griechiſche. Duo ſunt vocis motus, ſagt er, quorum vnus *continuus* vocatur, quo *ſermocinantes* vtimur; alter *interuallis diſcretus*, quem in *modulationibus* adhibemus. Porro continuus vocis motus tam intenſiones quam remiſſiones efficit *non apparentes*, nullo in loco conſiſtens, antequam deſinat. Interuallis vero diſcretus vocis motus contrarium continuo obſeruat motum. *Morae* enim facit, quibus *interualla* intercipiuntur. *Morae* itaque terminationes vocamus; *tranſitus* vero a terminationibus ad terminationes *interualla*. Cæterum quae differentes illas terminationes faciunt, intenſio ſunt atque remiſſio; quarum effectus ſunt acumen atque grauitas. Hier haben wir zugleich eine Erklärung von der zweyten Art der Bewegung der Stimme, die Euklides der erſtern ſchnurſtracks entgegen ſtellt, weil man ihre Intervalle, oder den Abſtand und Fortgang von einem Tone zum andern bemerken kann. Die erſtere Art von Bewegung, ſaget er, findet im Sprechen, die leztere im Singen Statt. Die erſtere machet keine *Morae*, d. i. ſie hält einen Ton nicht lange genung an, um deſſelben Höhe oder Tiefe mit dem Ohre zu beſtimmen. Aber die leztere hat ihre Moras, wodurch der Grad der Ausdehnung eines Tons beſtimmet werden kann. Was von dieſer Höhe und Tiefe geſagt wird, gilt auch von dem Zeitraum, in welchem ein Ton hervorgebracht wird. Im gemeinen Reden kann die Mora einer Sylbe nicht beſtimmet werden, aber wohl im Singen, weil der Ton im Singen länger anhält als im Sprechen, und folglich ſein Verhältniß gegen den folgenden oder vorhergehenden Ton in Abſicht auf die Dauer der Zeit, in die Sinne fällt. Wenn es nun die Alten nicht genung ſeyn ließen, dem Schauſpieler den Ton der Stimme, in Abſicht auf die Höhe oder Tiefe, vorzuſchreiben, ſondern die Zeit dieſes Tons zugleich, nach unſrer Art zu ſprechen, tactmäſſig eingeſchränket ward, zu welchem Ende man ſogar von einem dazu beſtellten Mann den Tact mit eiſernen Abſätzen an den Schuhen ſchlagen ließ: wie hat denn eine ſolche Declamation ſprechend ſeyn können? Noch eins. Brauchet man etwann in einer Rede der hypophrygiſchen, oder der hypodoriſchen Tonart? Gleichwohl fragt ſich Ariſtoteles in ſeinen Aufgaben, oder wer ſonſt der Verfaſſer davon iſt: Warum das Chor in den Trauerſpielen nicht in dem hypodoriſchen, oder hypophrygiſchen Modo (folglich in einem andern,) ſinge, und antwortet auf dieſe Frage folgender geſtalt: „Dieſe zween Modi wären ſehr geſchickt, die, groſſen Männern und Helden gewöhnlichen, heftigen Bewegungen auszudrücken. Weil aber die Chöre nur aus Leuten

vom

vom gemeinen Stande zu beſtehen pflegten, deren Leidenſchaften nicht auf 3200 bis
eine, dem Character der Helden ähnliche Art, ausgedrückt werden müßten; 3300
und ferner, weil die Glieder des Chors an den Begebenheiten des Stücks
nicht eben ſo viel Antheil nähmen, als die Hauptperſonen: ſo müßte der
Geſang nicht ſo lebhaft, ſondern melodiſcher ſeyn, als der Geſang dieſer
Hauptperſonen. Dieſes alſo, ſchließt Ariſtoteles, iſt die Urſache, warum
die Chöre nicht in dem hypodoriſchen, oder phrygiſchen Modo ſin-
gen.„ Durch dieſe Stelle des Ariſtoteles, worinnen von nichts als vom
Singen und von Tonarten geredet wird, könnte der Streit, von der
Beſchaffenheit der theatraliſchen Declamation bey den Alten, ſo fort beyge-
legt werden, wenn es nicht gewiß wäre, daß, weil für die Handlung des
muſikaliſchen Recitirens kein beſonders Wort vorhanden war, Ariſtoteles
mit eben dem Recht, da andere das Wort ſprechen brauchen, er ſich des
Worts ſingen bedienen können. Ich führe noch einen Ort aus dem Se-
neka an. „Siehſt du nicht, fragt er, daß, aus ſo vielen Stimmen das
„Chor beſteht, ſich dennoch alle gleichſam in einen Ton zuſammen ſchmel-
„zen? Man höret tiefe, hohe und mittlere Stimmen; hier Weiber, dort
„Männer, mit Flöten untermiſcht.„ Das in einen Ton zuſammen-
ſchmelzen heißt ſoviel, als übereinſtimmen. Aber keine Uebereinſtim-
mung iſt ohne den Gebrauch meßbarer Intervalle möglich. Nikomach ſagt:
*Interuallorum nullum ſonum ad continuum eſſe conſonum, ſed omnino diſſo-
num.* Dieſer auf die Erfahrung gebaute Lehrſatz iſt hinlänglich zu beweiſen,
daß die Declamation nicht ſprechend geweſen iſt. Kein redender Ton,
heißt es, ſtimmt mit einem muſikaliſchen Ton überein, ſondern
diſſonirt dagegen. Da die Töne der Lyre und Flöte ꝛc. muſikaliſche Töne
ſind: ſo diſſoniren alſo die redenden Töne dagegen. Folglich müßen die
Chöre der Griechen und Römer entſetzlich widerwärtig geklungen haben,
wenn die Declamation ſprechend geweſen iſt. Aber Seneca ſagt ja, daß
die Acteurs übereinſtimmen. Man ſieht, wie man alle Lehrſätze und Er-
fahrungen der alten griechiſchen Tonkünſtler ſelbſt über den Haufen wirft,
und den Griechen und Römern ein ſehr grobes und barbariſches Ohr zueig-
net, wenn man ihre Declamation für redend im eigentlichen Verſtande
erkennen will.

§. 53.

Aber ſie iſt auch nicht ſingend geweſen. Ein ordentlicher muſikali-
ſcher Geſang wurde mit muſikaliſchen Tonzeichen verzeichnet. Hingegen

3200 bis 3300. wurde die muſikaliſche Recitation mit nichts als grammatiſchen Accenten bemerket, deren Anfangs nur drey waren, wie Bryennius bemerkt; die aber in der Folge, als der Umfang der Töne dieſer Recitation erweitert ward, bis auf acht, ja zehn, vermehrt wurden, wie Sergius und Priscian ſchreiben, und folgende waren: *acutus, grauis, circumflexus, longa linea, brevis linea, hyphen, diaſtole, apoſtrophe, daſea, piſle.* Aus der Verſchiedenheit der Aufzeichnung des Geſanges und der Declamation iſt ſchon zu ſchlieſſen, daß die letztere nicht ein ordentlicher Geſang müſſe geweſen ſeyn. Indem ſich Quinctilian über die Schul- und gerichtliche Declamation einiger Redner ſeiner Zeit aufhält: ſo ſagt er, daß ihm nichts unerträglicher, und keinem Redner von dieſer Gattung etwas unanſtändiger ſey, als die ſingende theatraliſche Declamation. Aber man erachtet leicht, daß die Redner nicht im eigentlichen Verſtande geſungen haben. Man würde ſie aus der Schule oder aus der Gerichtsſtube verbannet haben. Es war nur eine von der gewöhnlichen Ausſprache etwas abgehende Art, die nicht einmahl vollkommen theatraliſch war, ſo wenig als es die Art zu ſprechen der Lälia geweſen, von welcher beym Cicero geſagt wird, daß, wenn man ſelbige reden hört, es ſcheint, als ob man die Stücke des Plautus und Nävius recitiren höre. Die Lälia aber, ſagt der Hr. du Bos, wird mit ihren Bedienten nicht in ſingenden Tönen geſprochen haben. Aber gleichwohl mußten ihre Töne von den Tönen einer Rede etwas entfernet ſeyn; man hätte ſie ſonſt nicht mit den Tönen der declamirenden Schauſpieler verglichen. Endlich würde Plutarch die neue Art der Recitirung des Archilochs keine ſprechende genennet haben, wenn ſie wäre ſingend geweſen.

§. 54.

Aber ſie war weder ſingend, noch ſprechend. Beydes iſt hinlänglich erwieſen. Laßt uns ſehen, wie ſie eigentlich beſchaffen geweſen iſt. Wir können uns ungefähr einen Begriff davon machen, wenn wir uns von einem Inſtrumente einen Ton angeben laſſen, denſelben mit der Stimme ergreiffen, und in ſelbigem eine Zeitlang recitiren; hernach einen andern Ton nehmen, und im Recitiren fortfahren; hierauf einen dritten Ton, welches wieder der vorige ſeyn kann, oder ein andrer, u. ſ. w. Dieſe Töne aber müßen in der Abwechſelung, nicht gar zu große Intervalle machen, und hiernächſt muß ein gewißes Maaß der Zeit feſtgeſetzet werden, damit eine lange Sylbe gerade noch einmahl ſoviel gehalten werde, als zwo kurzen, oder, damit eine kurze Sylbe gerade nur ſo viel Zeit, als die Hälfte einer

einer langen wegnehme. Dieſe Art der Recitation wird darinnen dem Ge- 3200 bis
ſange ähnlich ſeyn, daß ihre Intervalle der Zeit und dem Orte nach meßbar 3300.
ſind; und darinnen der Rede, daß weder ſolche geſchwinde und öftere Abwechſelung der Intervalle darinnen vorkömmt, als im Geſange, noch die Töne, woraus dieſe Intervalle beſtehen, das Volle und Markigte der ſingenden Töne haben. Eine ſolche Art von Declamation kann zu Papier gebracht, und von einem Inſtrumentiſten accompagnirt werden. Man höre ein italiäniſches Recitativ, und trenne von demſelben diejenigen Fälle, die dem muſikaliſchen Geſange zu ähnlich ſind: ſo wird man beynahe ein Muſter der alten Declamation haben. Die Franzoſen erkennen bis auf den heutigen Tag das Recitativ der Italiäner für keinen Geſang. Weil übrigens die Schauſpieler der Alten keine Muſici von Profeßion waren, ob es gleich die Poeten ſeyn konnten, und auch in Griechenland waren: ſo war dieſes die Urſache, warum man ſie nicht mit der Menge der muſikaliſchen Tonzeichen in den verſchiednen Modis beſchweren wollte. Man ſubſtituirte den gewöhnlichen Noten alſo die grammaticaliſchen Accente, die eben dasjenige bezeichneten, was eine Note bezeichnete, und auch, ehe Pythagoras die Buchſtaben des Alphabets dazu gebrauchte, üblich waren. Es kömmt itzo nur darauf an, die Exiſtenz dieſes Mitteldings von Geſang und Rede bey den Alten zu beweiſen. Wir haben vorhin eine zweyfache Eintheilung der Stimmführung aus dem Euclides beygebracht. Ariſtides Quinctilianus hat nicht allein eben dieſelbe, ſondern ſetzet noch eine dritte Art hinzu. Die Erklärung der ſtetigen und unſtetigen Stimmführung iſt gänzlich einerley mit des Euclides ſeiner. Zwiſchen dieſen beyden, ſagt er, findet eine mittlere Gattung von Stimmführung Platz, die von allen beyden etwas an ſich hat; und in dieſer wird recitirt, wenn wir in der erſten (continua voce) ſprechen, und in der andern (interuallis diſcreta) ſingen. (Media eſt, quæ ex ambabus conſtat. Hac *carminis lectionem* facimus. Was heißt *carminis lectionem facere* allhier anders, als Verſe auf theatraliſche Art recitiren? Wäre die Recitation in dem ordentlichen Tone der Rede, oder mit ordentlich ſingenden Tönen geſchehen: ſo wäre dieſer dreyfache Unterſcheid unnöthig geweſen. Martianus Capella drücket ſich auf ähnliche Art in Anſehung dieſes dreyfachen Unterſchieds der Stimmführung aus. Was Meibom durch *carminis lectionem facimus* überſetzt hat, giebt dieſer durch *quo pronunciandi modo carmina cuncta recitamus.* Ich führe noch eine Stelle aus dem Euclides an, wo er die Melopöie, in Abſicht auf den Af-

3200 bis 3300. fect, in dreyerley Gattungen unterſcheidet, als 1) in die hohe; (das iſt bey ihm *diſtendens l. ſyſtalticus mos Melopoeiae*) 2) in die niedrige (*contrahens l. diaſtalticus mos*), und 3) in die mittlere, die er die gelaßne nennet (*quietus Melopoeiae mos.*) Nachdem er nun jede beſonders beſchrieben, und von der erſten geſagt, daß ſie zum Ausdruck großer Leydenſchaften, und heroiſcher Handlungen dienet: ſo fügt er, vermuthlich aus keiner andern Urſache hinzu, daß dergleichen Affecten hauptſächlich in der Tragödie vorkommen, als um damit die Verfertiger der tragiſchen Declamation zu belehren, was ſie ſich in der Tragödie für einer Art von Melopöie bedienen ſollen. Das Wort Melopöie iſt übrigens ein Theil der Muſik, und nicht der Grammatik. Doch, genug hievon.

§. 55.

Die ſeit den Salomoniſchen Zeiten, in unverrucktem Flor erhaltne geiſtliche Muſik der Ebräer kam unter der Regierung des vom Jahre 3207 bis 3220 über Juda herrſchenden Königs Achas, der den fremden Göttern opferte, und den Tempel verunreinigte, in keinen geringen Verfall. Sein Sohn und Nachfolger aber, Hiskias, der von 3220 bis 3251 regieret, ſtellte die Ordnung des iſraelitiſchen Gottesdienſtes, und mit demſelben die Muſik in ihrem vorigen Glanze wieder her. Die Prieſter, Leviten, Sänger und Spieler wurden wieder in den Beſitz der ihnen entrißenen Beneficien geſetzet.

§. 56.

Vermuthlich in dieſem Jahrhundert, und etwann ums Jahr 3230 ſcheinet der lahme und einäugigte Tyrtäus oder Dircäus, ein Elegienſchreiber, Flötenißt und Trompeter, gelebet zu haben. Der Feldzug, den er, auf Befehl des Orakels, als General und Trompeter, in dem Kriege der Lacedämonier wider die Meßenier that, hat ihn unſtreitig am meiſten berühmt gemacht. Er ließ einen Theil ſeiner Soldaten auf der Trompete unterrichten, und da den Meſſeniern dieſes Inſtrument noch nicht bekannt war, ſo wurden ſie, als die Lacedämonier mit den lärmenden Trompeten wider ſie anrückten, in ſolche paniſche Furcht geſetzet, daß ſie in der größten Unordnung auseinander flohen, und den Tyrtäus Meiſter vom Wahlplatze ließen. Die Erfindung der ehernen Trompete wird dem Tyrrhenus, einem Sohne Herkuls, von den Griechen zugeeignet, welches wir vergeſſen, oben zu bemerken. Es blühte derſelbe ums Jahr 2800.

§. 57.

§. 57. 3200 bis 3300.

Von dem **Magnes** aus Smyrna, einem Muſikus und Poeten, der ums Jahr 3240. lebte, haben uns die Scribenten keine andere Nachricht hinterlaſſen, als daß er ſich wegen ſeiner prächtigen Aufführung den Unwillen ſeiner Landsleute zugezogen, und dieſe ihm einmahl bey Gelegenheit, ſeine Haare abgeſchnitten, und ſeine Kleider zerriſſen. Weil er aber an dem Hofe des Indiſchen Königs Gyges in Anſehen ſtand: ſo verſchaffte ihm derſelbe bald Rache, indem er die Smyrner mit Krieg überzog, und ſie ſchlug.

§. 58.

Wir kommen zu einer merkwürdigern Begebenheit. Es iſt ſelbige die Einſetzung der **carniſchen Spiele** zu Lacedämon. Sie geſchahe in der XXVI. Olympiade, im Jahre 3274, und die Gelegenheit dazu war folgende, wie Pauſanias erzählt. Ein berühmter Wahrſager aus Acarnanien, Nahmens **Carnus**, der vom Apollo ſelbſt ſeine Eingebungen empfieng, wurde vom Hippotäs, einem Sohne des Phylas, umgebracht; und um dieſes Verbrechen zu rächen, ſtrafte Apollo ganz Dorien mit der Peſt. Darauf wurde der Mörder verbannt, und die Dorier beruhigten den Geiſt des Wahrſagers damit, daß ſie ein Verſöhnungsfeſt anordneten, und ſelbigem den Nahmen der **carniſchen Spiele** gaben. Andere aber, fährt Pauſanias fort, geben dieſen Spielen einen ganz andern Urſprung. Sie ſagen, daß die Griechen, um das den Trojanern ſo ſchädliche hölzerne Pferd zu erbauen, auf dem Berg Ida, in einem dem Apollo geheiligten Hayne, viele Kornelkirſchenbäume fällen laſſen, und dieſen Gott dadurch wider ſich aufgebracht. Weil ſie ſich ſelbigen nun wieder geneigt machen wollen, ſo hätten ſie ihm ein Feſt geſtiftet, und den Nahmen deßelben aus den verſetzten Buchſtaben des Worts *Kranaiai*, welches ſoviel als **Kornelkirſchbäume** bedeutet, entlehnet, und daraus *Karnaia*, das iſt, **Carniſches** Feſt gemacht. Dieſes Feſt hatte etwas kriegeriſches an ſich. Es wurden neun Logen in der Form eines Zelts erbauet, welche man **Schattenlauben** (σκιαδες) nennte. Unter jeder ſolcher Schattenlaube hielten neun Lacedämonier Tafel, drey aus jedem von den drey Ständen der Stadt. Der öffentliche Ausrufer wieß ihnen ihre Stellen an, und das Feſt dauerte neun Tage. Man ſetzte in ſelbigem Preiſe für die **Citharisten** aus, und der erſte, der den Preiß darinnen gewann, war der berühmte **Terpander**, von welchem wir in folgendem §. mehrers hören werden.

3200 bis 3300.

§. 59.

Man ist über das Vaterland Terpanders nicht einig, indem ihn einige zum Lesbier, andere zum Böotier machen. Nach den ersten, worunter Stephanus von Byzanz, und Plutarch sind, war er aus Antissa, einer Stadt zu Lesbos; und nach den andern, worunter Suidas ist, aus der Stadt Cuma in Böotien gebürtig. Die parische Chronick scheinet den Streit zu entscheiden, welche ihn zu einem Lesbier, und einem Sohne des Derdenäus macht. Ueber die Zeit, da er gelebt hat, sind die Meinungen nicht weniger getheilt. Eusebius, setzet ihn in die XXXIII. Olympiade, d. i. ins Jahr 3302. Andere, wie Hellanicus, gehn mit ihm bis auf die Zeiten Homers, ja bis auf den Midas zurück. Was aber das wunderlichste ist, ist daß eben dieser Hellanicus beym Athenäus den Terpander jünger als den Lycurgus und Thales angiebt, und sich darauf beruft, daß er in den, in der XXVI. Olympiade gestifteten, carnischen Spielen den ersten Preiß davon getragen. Eine solche notorische Begebenheit muß in der That die Zeit seines Alters außer Streit setzen, und er muß folglich in der zweyten Hälfte dieses Jahrhunderts, ums Jahr 3274. geblühet haben. Da auch zween Midä in der Welt gewesen sind, der ältere, der den Streit zwischen dem Apollo und dem Pan entschied, und der jüngere, der in der XXten Olympiade, und also ums Jahr 3250. gestorben: so ist zu glauben, daß die Scribenten die beyden Midas vermenget haben; und wenn also der jüngere des Hellanicus einer ist, so ist dieses Zeitalter nicht sehr von der XXVI. Olympiade entfernt, und läßet sich also mit dem vorigen vergleichen. Einige machen ihn zu einem Abkömmling vom Homer, und andere vom Hesiodus. Außer dem Siege, den er in den carnischen Spielen davon trug, und der seiner Geschicklichkeit in der musikalischen Poesie Ehre machte, that er sich annoch mit seiner Kunst bey andern wichtigern Begebenheiten hervor. Als der lacedämonische Staat durch allerhand innerliche Unruhen in Unordnung gerieth, und man das Orakel befragte, was man für Mittel zur Steurung dieser Verwirrungen anwenden sollte: so ertheilte es zur Antwort, daß man den lesbischen Sänger sollte kommen lassen. Es war auch selbiger kaum erschienen, und hatte seine rührende Stimme mit den Tönen seiner Cither vereinigt: so entstund sofort eine Heiterkeit in den Gemüthern der Bürger, und die Ruhe der Republic ward wieder hergestellet. Es geschahe daher, daß in der Folge die lesbische Singart das Muster ganzer Völker ward, so wie es in den heutigen Zeiten etwann die italiänische ist, und wenn

man

man einem Sänger ein Compliment machen wollte, man ſagte: daß er im lesbiſchen Geſchmacke ſänge. 3200 bis 3300.

§. 60.

Wenn es wahr iſt, daß die Lacedämonier dem Terpander eine Strafe auferlegten, weil er die Lyram mit der ſiebenten Sayte vermehrete: ſo ſcheinen ſie gegen ſeine vorigen Bemühungen wenig erkänntlich geweſen zu ſeyn. Doch vielleicht wurde er nur zum Scheine vor Gericht gefordert, damit die Ephori, deren Staatsklugheit es erforderte, alle Neuerungen zu beſtraffen, durch ihre Nachſicht ſich nicht bey dem Volke in Verdacht ſetzen, und damit ſie dadurch zugleich die Mitbürger vor ſchädlichern Neuerungen warnen mögten. Denn die Hinzuſetzung einer Sayte zur Lyre hatte wohl keinen Einfluß in die öffentlichen Geſchäfte. Man ſiehet auch aus der Chronick von Paros, daß, nachdem man die Sache des Terpanders dem Volke vorgetragen, er von der Strafe freygeſprochen worden. Aber wie kommt Terpander zur ſiebenten Sayte, nachdem Amphion, und mit dem auch Orpheus, bereits die vierſaytige Lyre des Merkurs mit drey Saiten vermehret hatte? Es finden ſich in dieſem Artickel ſo viele, der Zeit und dem Nahmen der Urheber dieſer Vermehrung einander widerſprechende Meinungen, daß ſolche niemahls werden verglichen werden. Ein Exempel davon zu geben, will ich anführen, was uns Nikomach davon erzählet. „Man ſagt, ſchreibt „er, daß Merkur die aus der Schildkröte verfertigte Lyre erfunden, und „nachdem er ſie zuförderſt mit ſieben Saiten bezogen, ſolche dem Orpheus „übergeben habe.„ (Man bemerke, wie allhier ſchon dem Merkur die ſiebenſaytige Lyre zugeeignet wird, wenn andre ſolche nur für vier- ja einige nur für dreyſaytig erkennen, und theils dem Amphion, theils andern, die Vermehrung derſelben bis zur ſiebenten Sayte zuſchreiben.) „Orpheus hat „hernach den Thamyras und Linus, und Linus widerum den Herkules und Am„phion unterrichtet.„ (Nach andern Nachrichten ſind Thamyras und Orpheus Schüler des Linus, wie wir oben geſehen.) „Nachdem Orpheus von den thraci„ſchen Frauenzimmern umgebracht, und ſeine Lyre ins Meer geworfen worden: „ſo ſoll ſelbige von den Fiſchern bey Antiſſa wieder gefunden und ausgefiſchet wor„den ſeyn. Die Fiſcher bringen ſolche zu Terpandern, der ſie mit nach „Egypten nimmt, und ſich bey den Prieſtern daſelbſt für den Erfinder der„ſelben ausgiebt.“ (Nach dieſer Nachricht hat Terpander nichts weniger als eine Neuerung mit dieſem Inſtrumente, in Anſehung der ihm zugeeigne-

ten

3200 bis 3300. ten ſiebenten Sayte, vorgenommen. Er hat ja ſelbige ſchon in dieſem Stande erhalten; und iſt es wohl wahrſcheinlich, daß die Muſici, die in dem Zeitraume von dem Amphion bis auf den Terpander exiſtirt haben, die Erfindung des Amphions nicht ſollten mit beyden Händen ergriffen, und ſich vermittelſt des Gebrauchs derſelben bemühet haben, gleichen Ruhm mit dem Amphion zu erlangen. Die Erfahrung lehret ſonſten, daß gute Erfindungen, beſonders wenn ſie von angeſehnen Männern herrühren, nicht lange unnachgeahmt bleiben.) „Nach andern Nachrichten aber, fügt Nikomach hinzu, muß man „die Erfindung der ſiebenſaytigen Leyer vom Cadmus, Agenors Sohne, „herhohlen.“

§. 61.

Wir wollen allhier eine Vermuthung wagen, die nicht unwahrſcheinlich iſt. Die Sayten waren bis auf die Zeit Terpanders ſtuffenweiſe vertheilet. Er erfand das Mittel, ſie auf eine andere Art zu ſtimmen, und was andern nur mit ſieben Sayten möglich war, mit vieren zu bewerkſtelligen. Die Sayten, die vorher nur einen halben, oder ganzen Ton von einander unterſchieden waren, wurden von ihm terzen- oder quartenweiſe aufgezogen, und die dazwiſchen liegenden Töne durch die Verkürzung der tiefern Sayte vermittelſt des Aufſetzens der Finger, erhalten. Wenn die Verſe von ihm ſind, die ihm Euklides zueignet, und welche nach Meiboms Ueberſetzung alſo lauten:

At nos quadriſono contemto carmine, poſthac
Rite nouos cithara heptatona cantabimus hymnos;

das iſt: **Aber wir, die wir die, aus nicht mehr als vier Tönen beſtehenden, Geſänge verachten, wir wollen auf der ſiebenſaytigen Cyther ganz andre neue Geſänge ſingen:** ſo erhält dieſe Vermuthung ihre Wahrſcheinlichkeit. Ich verſtehe dieſes ſo: **Wir, die wir die, nicht mehr als vier Töne mit vier Sayten machende, Lyre verachten, wir wollen aus ſolchen vier Sayten weit mehrere Töne hervorbringen.** Wenn er nur von vier Sayten redet: ſo hat er entweder ſein Abſehen auf das Syſtem der Muſik, welches tetrachordenweiſe vertheilet ward, und nicht auf die Beſchaffenheit des Inſtruments an ſich, als welches ſchon ſieben Sayten hatte: oder er hat die angegebne Veränderung nur mit vier Sayten dieſes Inſtruments allein unternommen, und vier unverändert gelaſſen. Doch alles ſind Vermuthungen, und die Sache wird wohl unausgemacht

gemacht bleiben. Wir wollen etwas zuverläßigers vom Terpander bemer- 3200 bis
ken, nemlich, daß er in den pythiſchen Spielen nicht allein ſeine eigne, 3300.
ſondern auch die Gedichte des Homers abgeſungen, und, wie Plutarch mel-
det, darinnen den Preiß viermahl nach einander erhalten hat.

§. 62.

Wir haben oben einer von ihm in acht Theile gemachten Eintheilung der Nomen gedacht. Wir haben die griechiſchen Wörter durch 1) Vorſpiel, 2) Thema, 3) Verſetzung des Thematis, 4 Zurückkehrung in den Hauptton, 5) Umkehrung der Sätze, 6) Verwickelung der Sätze, 7) Schluß, und 8) Nachſpiel überſetzet, und daraus eine unſern Fugen ähnliche Art von Compoſition gemacht. Wir müſſen wegen des vierten und ſechſten Theils noch einige Anmerkungen machen. Der vierte Theil wird κατάρτια betitelt, und, wenn wir ſolches durch einen Rückgang in den Hauptton erkläret haben, und dieſe Erklärung nicht mit dem griechiſchen Worte übereinzuſtimmen ſcheinet: ſo iſt zu merken, daß wir dieſen Rückgang nicht gerade zu derjenigen Höhe oder Tiefe verlangen, worinnen man angefangen hat. Es kann ſolches eine Octave tiefer oder höher bewerkſtelligt werden, und alsdenn wird die Erklärung des griechiſchen Worts, welches einen Fortgang der Bewegung im Grunde anzeiget, deſto ungezwungener ſcheinen. Nach der Verſetzung des Thematis iſt der natürlichſte Fortgang in der That, daß man da wieder hinkehret, wo man vor der Verſetzung geweſen iſt, wie man aus der Lehre von den Fugen weiß. Der ſechſte Theil wird ὀμφαλὸς betitelt, d. i. von Wort zu Wort, der Bauchnabel, oder im uneigentlichen Verſtande die Mitte oder die Hälfte. Würde der dritte, vierte oder fünfte Theil etwann alſo benennet: ſo könnte man dadurch etwann das Ende des erſten Abſatzes des Nomi verſtehen, weil ſelbiger gleichſam in die Mitte des Stückes zu ſtehen kömmt. Aber allhier findet dieſe Erklärung nicht ſtatt. Vielleicht finden wir den Grund der unſrigen in der Mythologie. Man erzählt, daß Jupiter, als er die Mitte der Erde wißen wollen, zween Adler zu gleicher Zeit ausfliegen laßen, und daß ſelbige, nachdem der eine die Erde gegen Abend, und der andre gegen Morgen, mit ſeinem Fluge ausgemeßen, juſt in Delphis zuſammengekommen, woraus er denn geſchloßen, daß daſelbſt die Mitte (omphalos oder umbilicus) der Erde wäre. Laßt uns dieſes auf den Nomum anwenden. Nachdem das Thema des Nomi lange genung, in der zum Grunde

3200 bis 3300. gelegten und umgekehrten Bewegung, von dem Spieler herumgetrieben worden: ſo läßet er beyde Bewegungen an einen Ort zuſammenkommen, wodurch alsdenn eine Verwickelung oder Vermiſchung der Sätze entſteht. Zu Delphis verliehren ſich die beyden Enden der Erde in den vmbilicum derſelben; und in dem Nomo verliehren ſich die beyden Bewegungen des Hauptſatzes, in den vmbilicum dieſes Stücks. Iſt eine Erklärung natürlicher? Doch wir wollen unſre Vermuthung ſo wenig für zuverläßig ausgeben, daß wir vielmehr hören wollen, wie von andern die terpandriſche Eintheilung des Nomi erklärt wird. Im Grunde kann es uns einerley ſeyn, ob die Griechen eine Jugendähnliche Compoſition gehabt, oder nicht gehabt. Da ſie ſelbige in nichts, als conſonirenden Sätzen, ausüben konnten, weil ſie von keinen diſſonirenden Bindungen wußten; der Gebrauch dieſer letzten aber hauptſächlich den Unterſcheid zwiſchen der neuen und alten Muſik macht: ſo iſt leicht einzuſehen, daß, wenn ſie auch Fugen gehabt, ſolche lange noch nicht Fugen von der Beſchaffenheit der unſrigen geweſen ſind.

§. 63.

Beym Prideaux werden die Theile des terpandriſchen Nomi mit den Theilen, die ehedeßen die dramatiſche Dichtkunſt hatte, verglichen. Bürette ſagt von dieſer Vergleichung, daß ſie ſo gewagt iſt, als wenig Gnugthuung ſie giebt. Doch Prideaux hat auch dieſe Vergleichung nicht einmahl im Ernſte, ſondern nur wie er ſchreibt, *animi cauſſa*, und alſo aus Spaß gemacht. Wir wollen ſehen, was Hr. Bürette davon ſagt. Zuförderſt lieſet er anſtatt ἔπαρχα beym Pollux, ἔπτα oder ἔπταρχα, und folget hierinnen Jungermannen. Folglich erkennet er nur ſieben Theile, die er folgendermaßen überſetzt, als 1) ἐπαρχεία, der Anfang, oder das Vorſpiel. 2) μέταρχα, die Fortſetzung des Anfangs. 3) κατάτροπα, der Marſch; 4) μετακατάτροπα, die Fortſetzung des Marſches; 5) ὀμφαλός, der Schluß des Liedes; 6) σφραγις, das Siegel; 7) ἐπίλογος, das Nachſpiel. Dieſe Wörter erklärt Hr. Bürette alſo: 1) Der Anfang iſt eine vorläufige Anrufung der in dem Nomo verehrten Gottheit. 2) Die Fortſetzung des Anfangs. Mit ſelbiger geht das Stück ſelber an. 3) Der Marſch bedeutet eine Hinwendung zur Bildſäule, und bezeichnet denjenigen Theil des Nomi, den man während dieſer Hinwendung ſinget. 4) Die Fortſetzung des Marſches bedeutet dasjenige,

jenige, was vom Nome geſungen wird, wäherender Zeit man zu dem Ort, 3200 bis
von wannen man gekommen, wieder zurückkehret. 5) Der Schluß des 3300.
Liedes iſt das was Epode in einer ſogenannten pindariſchen Ode iſt. 6) Das
Siegel bedeutet eine nochmahlige Anrufung, womit der Nome, ſo wie et-
wann bey uns ein geiſtlicher Hymnus mit dem gloria &c. beſchloſſen wird.
7) Das Nachſpiel gehet die Umſtehenden an, welche man, mit einer got-
tesfürchtigen oder moraliſchen Betrachtung verwahrt, wieder nach Hauſe
zurückſchickt. Man kann ſich, ſchlieſſet Bürette, die verſchiednen Theile
des Nomi endlich wie die Theile einer Kirchenmuſik bey uns, (Kyrie &c.
Qui tollis &c.) oder wie die Theile derjenigen Art von Poeſien, die man
Cantaten nennt, vorſtellen.

§. 64.

Wir müſſen allhier einen Irthum bemerken, der ſich nicht allein bey Prinzen und Walthern, ſondern wohl bey ſtrengen Kunſtrichtern und Ueberſetzern findet, und darinnen beſteht, daß ſie das Wort *nomos* insge-mein für das anſehen, was wir Regeln und Geſetze der Compoſition, oder der Execution auf einem Inſtrumente nennen. Auf ſolche Art ſagt Prinz: „daß Terpander der allererſte geweſen, der die Geſetze, die Cy-„ther zu ſpielen, erfunden"; anſtatt, daß er hätte ſagen ſollen, daß Ter-pander der erſte geweſen, der Nomos für die Cyther gemacht, ob gleich ſolches ſchon längſt vom Philammon, und andern geſchehen. Allein dergleichen hiſtoriſche Widerſprüche ſtoßen alle Augenblicke bey den alten Scribenten auf. Dieſes iſt gewiſſer, daß Terpander *Prooimia* in heroiſchen Verſen componirt. Dieſes Wort (προοιμιον) bezeichnet in weitläuftigem Verſtande, was wir heutiges Tages ein Vorſpiel, oder Präludium, nennen. Aber in ſeiner engern Bedeutung, wie es Plutarch in Anſehung des Terpanders nimmt, bezeichnet es eine Gattung von Hymnen, worinnen man die Götter anruft. Mit dergleichen Prooimien, worinnen man ſich folglich den Beyſtand der Götter erbat, bereiteten die alten Tonkünſtler Poeten die Zuhörer zu dem dar-auf folgenden Singſtücke zu, es mochte ſelbiges geiſtlich oder weltlich ſeyn. Der Urſprung, welchen man dem Worte prooimium giebt, da man es von ὁιμη, der Weg oder die Straße, herleitet, und vorgiebt, daß man dergleichen Prooimien auf Reiſen geſungen, ſcheint wohl, nicht gegründet zu ſeyn.

§. 65.

3200 bis 3300 Ein würdiger Schüler Terpanders war **Cäpio**, von welchem wir aber nichts mehr wiſſen, als was Plutarch von ihm meldet, nemlich: 1) daß er eine Art von Nomen erfunden, welche er nach ſeinem Nahmen benennet; und 2) daß er der Cither eine andere Form gegeben, die man die aſiatiſche benennet hat. Dieſe Veränderung der Form geſchahe ohne Zweifel nach der, in Anſehung der Stimmung vom Terpander ſchon damit vorgenommenen Veränderung, welche, aus Mangel an Nachrichten, ſich aber nicht beſtimmen läßt. Ueberhaupt muß dieſes Inſtrument verſchiednen Revolutionen unterworfen geweſen ſeyn, wie man aus den davon übrbliebnen Denkmählern, dergleichen man in den Alterthümern des **Montfaucon** in ziemlicher Anzahl findet, ſehen kann. Das Zeitalter des Cäpio fällt vermuthlich ins Jahr 3280.

§. 66.

Zur Zeit Cäpions lebte auch **Clonas**, aus der Stadt Tegea in Aſien gebürtig, ob ihn gleich andere zu einem Thebaner machen. Wenn von ihm gemeldet wird, daß er der erſte geweſen, der Nomos für die Flöte gemacht: ſo iſt dieſes unſtreitig ſo zu verſtehen, daß er eine beſondere Art von Nomen für dieſes Inſtrument erfunden, ſo wie ſolches von andern in Anſehung der Cither geſchehen iſt. Dieſe Nomen waren: 1) l'Apothetos, 2) le Schönion, und 3) le Trimeles. Wir werden in der Folge hievon ſprechen, und bemerken nur allhier, daß er, nach dem Berichte Plutarchs, nicht allein epiſche und elegiſche Poeſien verfertigt, und in die Muſik geſetzt; ſondern ſich beſonders auch in **Proſodiis** hervorgethan. Das Wort *Proſodion* hat zweyerley Bedeutung, nachdem es mit einem **Omega** oder **Omikron** geſchrieben wird. Im erſtern Falle (προσῳδιον) wird dadurch jeder mit einem muſikaliſchen Inſtrument begleiteter Geſang; in dem andern, wie es hier genommen wird (προσόδιον) ein ſolches **Lied** verſtanden, welches geſungen ward, wenn die Proceßion ſich der Bildſäule der Gottheit näherte. In dieſem Verſtande ſpricht Paul Aemil von einem dergleichen Proſodio, welches nicht gut verfertigt war: „daß es weder mit der Natur der Pro„ceßion, noch mit der Pracht des Gottesdienſtes übereinkäme". Salom. von Till beſchreibt das Proſodion durch ein Lied, welches geſungen worden, wenn man das Opfer zum Altar geführet, und zur Schlachtung zubereitet hat. Nach dem Pollux wurden dieſe Lieder an den Apollo und die Diane gerichtet.

§. 67.

§. 67.

Um die Zeit des Clonas blühte auch **Polymneſt**, wie Plutarch 3200 bis
glaubt, indem ſein Zeitalter nicht untrüglich entſchieden iſt. Polymneſt, ein 3300.
Poet und Muſikus; war aus Colophon in Jonien gebürtig, und ein Sohn
des **Melex**, nicht aber des **Miles** oder **Miletus**, wie Voßius will.
Plutarch ſagt, daß Pindar und Aleman von ihm Meldung thun. In An-
ſehung Alemans muß man dem Plutarch es auf ſein Wort glauben, weil
uns nichts als einige lyriſche Fragmente von ihm übrig geblieben, woraus
ſich nichts erweiſen läßt. Was den Pindar betrift, ſo iſt es wahr, daß ſelbiger
in ſeiner vierten pythiſchen Ode, im 104ten Vers, von einem Polymneſt
oder Polymnaſt ſpricht, der ein anſehnlicher Bürger von der Inſel Thera,
und ein Vater des Battus war, der das Königreich Cyrene gegründet und
zuerſt beherrſchet hat. Aber das iſt nicht der unſrige, und Plutarch hat ſich
entweder geirret, oder dasjenige Werk, worinnen Pindar deßelben erwäh-
net, hat ſich verlohren. Der colophoniſche Polymneſt arbeitete in eben der-
jenigen Art der muſikaliſchen Poeſie, darinnen ſich Terpander und Clonas
berühmt gemacht. Er hat eine Art von Geſängen erfunden, die von der
Flöte begleitet, und **polymneſtiſche Nomen** nach ihm genennet wurden.
Der Inhalt aber davon muß nicht gar zu züchtig geweſen ſeyn, wie ſich aus dem
Luſtſpiele des Ariſtophanes, die **Ritter**, ſchließen läßt, indem man in ſel-
bigem dieſe Nomen von ſolchen Leuten ſingen läßt, die eben nicht den Ruhm
einer ehrbaren Aufführung hatten. Nach dem Plutarch hat Polymneſt an-
noch ſehr vieles in der **orthiſchen Tonart** für die Flöte compo-
nirt, und Pauſanias ſchreibt ihm ein für die Lacedämonier, zur
Ehre des Thaletas, verfertigtes Gedichte zu. Er ſoll endlich in
Anſehung des Rhytmus verſchiedne Neuerungen gemacht haben.
Wir müſſen wegen ſeiner freyen Nomen noch erinnern, daß derſelben zween
waren, wovon der eine Πολύμνηστος, und der andere Πολυμνήστη benennet
ward. Bürette bemerkt, daß **Amyot** in ſeiner Ueberſetzung des Plutarchs
in Anſehung dieſer beyden Arten von Nomen einen lächerlichen Fehler be-
gangen hat, wenn er ſchreibt: **Es war auch ein Poet Nahmens Po-
lymneſt, der mit ſeiner Frauen Polymneſte die Regeln der Flöte
in Ordnung brachte.** Wahrſcheinlicher Weiſe war der männliche
Nomus dem Zeitvertreib der Mannsperſonen, und der weibliche dem Zeit-
vertreibe des Frauenzimmers gewidmet. Beym **Pollux** ſind die beyden
Termini **Polymneſtos** und **Polymneſta** unter die Liſte derjenigen gebracht,

3200 bis 3300. die man von Leuten gebraucht, die ſich verheyrathen wollen. Der erſte bezeichnet eine Mannsperſon, die von verſchiednen Frauenzimmern zur Ehe begehrt wird; und der andere bezeichnet eine Frauensperſon, die viele Anbeter hat. Bürette vermuthet, daß Polymneſt einen Nomum gedichtet, worinnen er einen jungen Menſchen vorſtellet, welchen verſchiedene Schönen zu feſſeln ſuchen. Eine jede rühmt ihm ihre Vorzüge vor der andern, und vielleicht lieſſen ſie es nicht dabey bewenden, dieſem Jünglinge ihre Augen, ihren Mund, ihre Hände und andre ſichtbare Reitze, zu rühmen. Dieſer Nomus hieß *Polymneſtor*. Auſſer ſelbigem hatte Polymneſt einen andern verfertigt, worinnen er eine junge Schöne vorſtellte, die von den Seufzern verſchiedner Jünglinge beſtürmet ward, und wovon jeder durch eindringende Bewegungsgründe ihren Widerſtand zu brechen ſuchte. Dieſer Nomus hieß *Polymneſte*. Jener ward vermuthlich von Manns- und dieſer von Frauensperſonen geſungen. Weil die Ehrbarkeit in denſelben zu ſehr bey Seite geſetzet war: ſo kam es daher, daß man die mit zu vielen Freyheiten und Zweydeutigkeiten angefüllten Lieder polymneſtiſche Nomen nennte.

§. 68.

Es iſt ſchon verſchiedener Gattungen von Nomen gelegentlich gedacht; aber noch nicht alle ſind erklärt worden. Wenn wir allhier ſolches thun, und nicht nur einige Nomen nachhohlen, ſondern auch die Erklärung einiger andern, die noch nicht erfunden ſind, anticipiren: ſo bemerken wir annoch vorläufig, daß die Nahmen derſelben hauptſächlich einen vierfachen Urſprung hatten, indem einige 1) von den Völkern, wo ſie Mode waren, herrühren, z. E. der aeoliſche und böotiſche Nomus; 2) Andere Nomi werden nach dem darinnen herrſchenden Klangfuß benennet, z. E. der orthiſche und trochäiſche Nomus. 3) Einige erhielten ihren Nahmen von der Natur der Tonart oder Verſetzung, worinnen ſie geſpielt worden, z. E. der Oxys oder hohe; 4) Andere aber wurden nach ihren Urhebern benennet, z. E. der terpandriſche oder cäpioniſche Nomus. Wenn allhier nun einige Nomen ausgelaſſen ſind: ſo wird man leicht ſehen, zu was für einer Claſſe ſie hingehören. Es ſind aber Raums wegen zuförderſt, den orthiſchen und trochäiſchen Nomum ausgenommen, alle übrige Nomen, die ihren Grund in der Rhytmik haben, weggelaſſen worden, weil, wenn man die rhytmiſchen Klangfüße kennet, man ſich leicht einen Begriff davon machen kann. Hernach aber ſind auch viele von denen, die nach gewiſſen Völkern

kern; oder nach ihren Uebebern benennet werden, weggeblieben, weil man doch nicht weiß, worinnen ſie eigentlich beſtehen; u. ſ. w. 3200 bis 3300.

1) *Apothetos.* Pollux gewehnt dieſes Nomi an zween Oertern, und ſpricht davon als einem Flötenſtück, aber ohne den Urſprung dieſes Worts zu erklären. Vermöge der Bedeutung, die daßelbe im Griechiſchen hat, muß dieſes Stück eben keine Alltagscompoſition, ſondern nur an hohen Feſten, und andern feyerlichen Begebenheiten, gebräuchlich geweſen ſeyn; woferne man mit Jungermannen und dem Salmaſius, die Erklärung nicht lieber von ἀπόθετοι μῦθοι oder λόγοι, d. i. von den geheimen Geſchichten der Götter und Helden, herhohlen, und folglich ſolche Sing- und Flötenſtücke darunter verſtehen will, die die alten und faſt vergeßnen Fabeln zum Inhalte hatten.

2) *Schönion.* Pollux, und auch Heſychius, reden davon als von einem Flötenſtück. Den Nahmen war ſelbiges dem Character der Dicht- und Tonkunſt ſchuldig, worinnen es componirt war; einem Character, wie Caſaubonus über den Athenäus bemerkt, der etwas weichliches und weibiſches bezeichnete.

3) *Trimeles.* Dieſer auf der Flöte gebräuchliche Nome, wird in drey abwechſelnde Strophen eingetheilt, wovon die erſte in der doriſchen Tonart, die andere in der phrygiſchen, und die dritte in der lydiſchen geſungen wird; Hr. Bürette giebt davon ein Exempel nach unſrer Schreibart, wovon er den erſten Abſatz in C dur, den andern in D moll, und den dritten in E moll ſetzet. Dieſes läßet ſich gar wohl hören. Aber der berühmte Hr. Bürette irret ſich. Die doriſche Tonart hat ihren Anfangston in d, wie in dem Capitel von der Beſchaffenheit der alten Muſik gezeigt werden wird; die phrygiſche fängt mit H, und die lydiſche mit fis an. Ich halte dafür, daß dieſer Auctor, der den Sitz der alten Tonarten gar wohl kannte, in der Geſchwindigkeit ſtatt Species Octavä, das Wort Tonart niedergeſchrieben hat. Von den Speciebus Octavä fällt, nach der ptolomäiſchen, obgleich nicht nach der euklidiſchen und bacchiſchen Art zu zählen, die doriſche Octavengattung in den Umfang von c — c; die phrygiſche in d — d, und die lydiſche in e — e. Das wären

alſo

3200 bis 3300. alſo die drey Töne, worinnen dieſes griechiſche Rondeau, wechſelsweiſe cadenzirte, oder ſeinen Schlußſatz machte. Daß auch in der That das Wort Tonart ſich gar nicht hieher ſchicket, iſt daraus zu ſehen, (α weil dieſe drey verſchiednen Tonarten, wegen des Umfangs, den eine jede hat, auf der Flöte nicht zugleich möglich waren. Man wird dieſes aus der Lehre von den funfzehn griechiſchen Tonarten, oder vielmehr Verſetzungen begreiffen. Aber bey den alten Scribenten werden die Wörter Tonart und Species Octavæ beſtändig verwechſelt, ſogar wenn ſie von ihren Tonwechſelungen handeln, bey welchen man beſtändig die Octavengattungen, und niemahls die Tonarten, gedenken muß. (β) Weil unter allen Tonarten, die nichts als bloſſe Verſetzungen, eine gegen die andre, ſind, gar keine dur Tonart vorhanden iſt, indem ſie alle moll ſind. Vermöge der ſieben Octavengattungen aber konnten ſie in dreyen Tönen, nemlich denjenigen, die mit der Octave in c — c, f — f, und g — g, in den verſchiednen Tonarten übereinkommen, die Dur Tonart haben, nach heutiger Art zu ſprechen. (γ) Weil, wenn wir Tonart anſtatt Octavengattung ſupponiren wollen, und zugleich, daß die drey benamten, als die doriſche, phrygiſche, und lydiſche, zugleich auf einem Inſtrumente wären möglich geweſen, es wider alle Wahrſcheinlichkeit lauft, daß die Griechen ſolche ungeſchickte Modulationen, als die vom *d moll* ins *h moll*, von dar wieder zurück ins *d moll*, (wir ſprechen allezeit nach heutiger Art;) würden gemacht haben. Sie kennten die Wege der Modulation beßer, wie man aus ihren Regeln ſiehet, ob ſie ſelbige gleich noch nicht ſo gut kennten, als man ſie heutiges Tages kennet, wie aus der Beſchaffenheit des Trimeles zu erſehen iſt, wo man zu unſern Zeiten den Abſatz der zweyten Strophe in g dur, und den Abſatz der dritten in a moll, wenn die Modulationen hätten natürlich ſeyn ſollen, würde gemacht haben.

Ich muß hier noch einem Einwurf begegnen. Man wird ſagen, daß Pronomus ja eine Flöte erfunden, worauf die doriſche, phrygiſche und lydiſche Tonart zugleich möglich geweſen. Ich antworte, 1) daß zur Zeit des Clonas dieſe Flöte noch nicht erfunden war. Wie ſpielte man denn da das Trimeles? Nothwendig auf eben derſelben Flöte. Denn es wird nicht gemeldet, daß man drey verſchiedne Spi ler zur Ausfüh-

Ausführung dieſes Nomi gebraucht hat, ſo wenig als drey verſchiedne 3200 bis
Chöre. Dieſer Art von Ausführung widerſpricht auch die bey (γ) 3300.
vorher gemachte Anmerkung. 2) Das Wort Tonart wird allhier wieder mit dem was Species Octavæ heißt, verwechſelt. Pronomus hat nichts mehr gethan, als daß er entweder, vermittelſt gewiſſer annoch unbekannten Applicationen, oder vermittelſt eines oder mehrer Löcher, die bis zu ſeiner Zeit übliche Flöte mit etlichen Tönen vermehret hat. Noch konnte dieſe Flöte nicht einmahl für jede Species der Octave den Umfang zweer vollen Octaven, haben. Wir können, wenn wir ſehr weit gehen wollen, nicht mehr als den Umfang einer Duodecime aufs höchſte annehmen, nachdem ſie vorher etwann nicht mehr als den Umfang von einer Undecime gehabt. Wenn nun jede Species der Octave beym Pronomus den Umfang einer Duodecime erhielte: ſo kam alsdenn für die ganze Flöte ein Umfang von einer Decima Quarta, d. i. zwo Octaven, weniger einen halben Ton, heraus. Man kann ſich ſolches auf der Schnabelflöte in dem Raume vom $\bar{\bar{f}}$ bis $\bar{\bar{e}}$, und auf der Flötraverſiere vom $\bar{d}$ bis $\bar{cis}$ begreiflich machen, und ſich die Flöte des Pronomus nur von einem andern Calibre, als vom $\bar{c}$ bis ins $\bar{\bar{h}}$ vorſtellen.

4) *Komarchios.* Dieſes Wort kommt nirgends als beym Plutarch vor, und ſelbiger erklärt es nicht einmahl. Hr. Bürette giebt demſelben eine wahrſcheinliche Bedeutung, wenn er es von κῶμος herleitet, welches Wort nicht allein einen Tafelſchmaus, ſondern auch beym Suidas eine Art von Flöten bedeutet, vermittelſt welcher man ſich zum Trunke ermuntert. Beym Pollux wird darunter ein leichtfertiger, wilder Tanz verſtanden; und beym Athenäus iſt es ein Flötenſtück. Aus allem dieſen ſchließt Bürette, daß der Nomus Komarchius ein Stück auf der Flöte iſt, welches unter denen den vornehmſten Rang hatte, womit man ſich in denjenigen Zuſammenkünften, wo der Gott Comus den Vorſitz hatte, beluſtigte.

5) 6) *Capion.* Man hatte ſowohl für die Flöte, als die Cythar Nomen, die ſo, und zwar nach ihrem Erfinder Capion benennet wurden. Plutarch aber beſchreibet den Character derſelben nicht.

7) *Elegi.* Was Elegien ſind, iſt bekannt, nemlich Verſe, worinnen ein Hexameter mit einem Pentameter beſtändig abwechſelt. Ihr

3200 bis 3300. Inhalt beſteht in zärtlichen Klagen, verliebten Seufzern, und ſo weiter. Man accompagnirte ſie mit der Flöte.

8) *Tenedeios.* Hier ſind Varianten beym Plutarch, indem einige δεῖος leſen. Die Critici ſind über die Bedeutung dieſer Wörter nicht einig. Beym Suidas findet ſich eine proverbialiſche Redensart: τενέδιος αὐλητής, d. i. der Flötenſpieler von Tenedos; deren man ſich bedienet, um einen falſchen Zeugen zu bezeichnen, weil der Flötenſpieler, von dem das Sprichwort ſeinen Urſprung hat, vermuthlich ſehr falſch zu ſpielen gewohnt war. Aber daraus läßt ſich noch nichts beſtimmen. So viel ſieht man aus dem Plutarch, daß es ein Flötenſtück geweſen iſt.

9) 10) *Bacotius* und *Aeolius.* Dieſes bedeutet ſoviel als Nomen im bäotiſchen und aeoliſchen Geſchmack. Worinnen ihr Character beſtanden, meldet Plutarch nicht. Sie waren auf der Cither gebräuchlich.

11) 12) *Orthius* und *Trochaeus.* Dieſe Nomen haben ihre Benennung von der darinnen herrſchenden Art des Rhytmi. Der auf der Cither gebräuchliche trochäiſche Nomus beſtand aus einer langen und kurzen Sylbe, und folglich beſtändig, nach Art der Alten, aus drey gleichen Zeiten, wovon die beyden erſten für die lange Sylbe gehören, und die letzte für die kurze. Der orthiſche Nomus, der ſowohl auf der Cyther als der Flöte gebräuchlich, und von muſiſcher Abkunft war; vermittelſt deßen Timotheus Alexandern, den Großen, zur Ergreiffung der Waffen bewog; und mit welchem Arion die ſpielenden Delphins um das Schiff verſammelte, von welchem er ſich ins Meer ſtürzte, beſtand aus ſechs langen Sylben, wovon die zwo erſten auf den Aufſchlag, und die vier letzten auf den Niederſchlag kamen. Wir werden in dem Capitel von der alten Muſik in der Lehre von der Rhytmik, noch mehrere Nachricht von dieſem Fuße kriegen, und bemerken nur allhier, daß der darnach benennte Nomus ſehr gebräuchlich in Kriegesliedern und Märſchen war. Man ſpricht beſtändig von ihm als einer prächtigen, mit Stolz und Ernſt einhergehenden Art von Compoſition.

13) *Tetraoedios.* Dieſer Nome iſt vermuthlich nichts anders, als ein Rondeau mit vier Abſätzen, und eine Nachahmung vom Trimeles. In was für Töne dieſe Abſätze geſchloßen, davon findet man

man keine Nachricht. Julius Cäſ. Scaliger in ſeiner Poetik hat gewagt es zu rathen, und ſagt, daß dieſe vier Töne der aeoliſche, terpandriſche, cäpioniſche und böotiſche wären, welches lächerlich iſt, indem er Nomen und Tonarten, oder vielmehr Octavengattungen untereinander vermenget. 3200 bis 3300.

14) *Polycephalos.* Dieſes Wort bezeichnet einen vielköpfigten Nomum. Pindar, der davon in ſeiner letzten pythiſchen Ode ſpricht, ſchreibet die Erfindung deßelben der Minerve zu. Der Scholiaſt des Pindars führet einen dreyfachen Urſprung von der Benennung dieſes Nomi an, nemlich: α) die Schlangen, die das Haupt der Meduſe bedeckten, zischten in verſchiednen Tönen, und weil die Flöte dieſe auf vielerley Art ziſchenden Töne in dem beſagten Nomo auszudrücken ſuchte: ſo nennte man ihn den vielköpfigten. β) Andre ſagten, daß er davon den Nahmen hätte, weil er von einem Chor von funfzig Sängern, welchen ein Flötenſpieler den Ton angeben müßte, abgeſungen würde; γ) Wiederum andere verſtänden durch das Wort Kopf was man ſonſt *Prooimion*, oder ein Vorſpiel hieße; und weil dieſer Nomus aus verſchiednen Strophen beſtände, und vor einer jeden ein Vorſpiel vorher gienge: ſo nennte man ſelbigen einen vielköpfigten Nomum. Dieſe letztern eignen die Erfindung deßelben, mit dem Plutarch, dem ältern Olympo zu; aber Plutarch fügt hinzu, daß ſelbiger dem Apollo, aber nicht der Pallas geheiligt iſt, und daß einige zwar den ältern Olymp, aber andere ſeinen Schüler Crates, zu deſſelben Urheber angeben.

15) *Harmatios.* Plutarch giebt dieſen Nomum, nach dem Pratinas und Glaucus, für einen ſehr alten Nomum, und für ein Werk des ältern Olymps, aus der Schule des Marſyas, an. Da dieſer Olymp vor dem trojaniſchen Kriege gelebt hat, ſo iſt es ihm ohne Zweifel unmöglich geweſen, ſich den, an den Triumphwagen des Achilles gebundnen, und um die Stadtmauern Trojens herum geſchleiften, unglücklichen Hektor zum Gegenſtande ſeines Nomi zu machen. Gleichwohl will der Auctor des großen etymologiſchen Wörterbuchs, den Urſprung der Benennung dieſes Nomi daher leiten. Doch er läßet es hiebey nicht bewenden. Seine fruchtbare Einbildungskraft giebt ihm noch mehrere Etymologien an die Hand, und der Leſer darf nun wählen. Er erzählt alſo, daß die Phrygier, wenn ſie die Mutter der

200 bis 300. Götter auf ihrem Wagen ſpatzieren gefahren, ſie dieſe Fahrt allezeit mit einem Flötenſtücke begleitet hätten, und daß die Benennung dieſes Nomi daher käme. Er fügt hinzu, daß, nach dem Berichte anderer, dieſer Nome den Hochzeitceremonien gewidmet wäre, bey welchen man die Braut auf einem Wagen zur Vertrauung hinführee. Darauf bringt er die Meinung derjenigen bey, welche behaupten, daß die Benennung ἁρμάτιος, von einem gewiſſen Harmateus, dem Urheber eines der Minerve gewidmeten lebhaften Liedes, herrühre. Andere aber glauben, daß dieſer Nome deßwegen Harmatios genennet ſey, weil er, vermittelſt ſeines lebhaften Rhythmi, die ſchnelle Bewegung der Räder eines Triumphwagens, oder ihren ſpitzigen Klang, nachzuahmen pflegte, und daß dieſes die Urſache ſey, warum Euripides in ſeinem Oreſt einen phrygiſchen Caſtraten, der, vermöge der Beſchaffenheit ſeines Körpers, eine Stimme von dieſer Art hatte, eine harmatiſche Melodie, (ἁρμάτειον μέλος) in kläglichen Tönen abſingen laßen: worüber man den alten Scholiaſten nachſchlagen kann, der faſt einerley Sachen mit dem Etymologiſten vorbringt. Dieſer letzte führet noch die Meinung des Geſchichtſchreibers Palamedes an, welcher bezeugt, daß das Wort ἁρμὰν in der phrygiſchen Sprache Krieg bedeutet, und daß daher die Benennung des harmatiſchen Nomi entſprungen, welcher folglich ſoviel als Kriegeslied, oder ein, zur Anfriſchung der an einen Küſt- oder Triumphwagen geſpannten Pferde, ſchickliches Lied bedeutet.

16) *Cradias.* Mimnermus, von welchem wir erſt in der Folge hören werden, war der Schöpfer dieſes Nomi, wie Hipponax berichtet. Nach der Beſchreibung des Heſychius, wurde derſelbe, während der Proceßion mit dem Söhnopfer, in den thargeliſchen Feſten zu Athen, von den Flöten geſpielet.

17) *Oxys* oder *acutus*, der hohe Nomus, wurde in den hohen Tonarten oder Verſetzungen, z. E. in der lydiſchen, hyperdoriſchen, hyperioſtiſchen ꝛc. ausgeführet.

§. 69.

Wir ergreiffen den Faden unſerer Geſchichte wieder, und bemerken noch drey, zum Ausgange dieſes Jahrhunderts, und zum Anfange des folgenden, blühenden Tonkünſtler.

r) Carneus.

1) Carneus. Er hat ſich ſchon um die Zeit des Terpanders, und 3200 bis alſo etwann ums Jahr 3278. auf der Cither hervorzuthun angefangen. 3300.

2) Alcman, ein lyriſcher Dichter und guter Muſicus, blühte, nach dem Suidas, in der XXVII. Olympiade, und alſo ums Jahr 3278. Einige halten ihn für einen Lacedämonier, andere für einen Lydier, und zwar aus der Hauptſtadt Sardes gebürtig. Soviel iſt gewiß, daß er zu Sparta das Recht der Bürgerſchaft hatte, und daß ſich die Lacedämonier eine Ehre daraus machten, einen ſolchen witzigen Geiſt, wie er war, in ihren Ringmauern zu haben. Man ſiehet es aus dem Grabmahle, das ſie ihm nach ſeinem Tode nicht weit vom Tempel der Helene aufrichteten. Von ſeinen vielen muſikaliſchen Verſen, die er gemacht, ſind ſehr wenige auf unſre Zeiten gekommen, und dieſe findet man beym Athenäus, und andern alten Scribenten angeführet. Er war von ſehr verliebtem Temperament, und wird für den Vater der galanten Poeſie gehalten. Wenigſtens iſt ſelbige ſein vornehmſtes Talent geweſen. Es ſcheint ſo gar, daß er die Gewohnheit aufgebracht, verliebte Oden in Geſellſchaft zu ſingen. Man hat uns den Nahmen von einer ſeiner Beyſchläferinnen aufbehalten. Sie hieß Megaloſtrata, und gab ſich auch mit Versmachen ab. Wenn er es bey der Liebe zu den Schönen hätte bewenden laßen: ſo wäre eben nicht ſoviel dawider einzuwenden. Er war aber ſehr zur Veränderung geneigt, und man ſpricht von einem gewißen Chäron, als ſeinem Vertrauten. Alcman war einer der größten Eßer ſeiner Zeit. Wenn er ſo ſehr vom Guten, als vom Vielen ein Liebhaber geweſen iſt, ſo muß ihm ſein Talent mehr als insgemein zu geſchehen pflegt, eingebracht haben, um ſeine Tiſchkoſten mit Ehre beſtreiten zu können.

3) Arion, von Methymna auf der Inſel Lesbos gebürtig. Man ſetzet ihn insgemein in die XXXVIII. Olympiade. Es iſt aber gewiß, daß er ſchon ums Jahr 3286 zu blühen angefangen, weil er in dieſem Jahre in den ſicilianiſchen Wettſpielen den Preiß gewonnen, wie Calviſius meldet, und die Begebenheit mit den Delphinen, die ihn am meiſten berühmt gemacht, ſich in dem folgenden, nehmlich 3287. zugetragen. Er befand ſich damahls in Griechenland an dem corinthiſchen Hofe, wo Cypſelus regierte, in Dienſten deßelben Prinzens Periander, welcher ſeinem Vater im Jahre 3325. in der Regierung nachfolgte, und bey welchem Arion nicht nur in großem Anſehen ſtand,

3200 bis 3300. ſondern auch, nach der Begebenheit, die ich erzählen werde, in noch größer Anſehen kam. Arion, dem ſeine Geſchicklichkeit ſchon ein gutes Capital erworben hatte, kriegte Luſt, daßelbe zu vergrößern, und bat ſich deßwegen vom Periander die Erlaubniß aus, nochmahls eine Reiſe nach Großgriechenland unternehmen zu dürfen. Er gieng zu Schiffe, und vermuthlich führete er ſeine ganze Baarſchaft mit ſich, weil die Schiffer und ſeine eigene Bedienten, die er bey ſich hatte, einen Anſchlag machten, ihn ums Leben zu bringen, und ſich hernach in den Raub zu theilen. Aber glücklich derjenige, der den Apoll zum Beſchützer hat! Dieſer Gott entdeckte ihm im Schlaf das Vorhaben dieſer Barbaren. Arion erbot ſich, ihnen ſeine Börſe auszuliefern; ſie möchten ihm nur das Leben ſchenken. Man berathſchlagte ſich; aber alle Stimmen verdammten ihn zum Tode. Nach vielen Unterhandlungen ward man eins, daß man ihm noch eine kleine Bedenkzeit geben wollte, und während ſelbiger könnte er ſich, am Bord des Schiffes ſeinen Schwanengeſang ſingen. Vermuthlich waren die Schiffer nicht weniger bey den Reitzen der Muſik, als bey dem Schimmer des Goldes empfindlich. Sie begaben ſich in das Mittelheil des Schiffs, um zu hören; und Arion, der zuvor ſeine beſten Kleider angezogen, fieng an, auf dem Hintertheile deſſelben, ſeine Cither zu ſtimmen. Hier ward er durch den erſten Anblick, den er ins Meer that, und der allen andern würde fürchterlich geweſen ſeyn, des Beyſtandes der lyriſchen Gottheit verſichert. Er erblickte eine Menge Delphins, die ſich nach der orthiſchen Cadenz ſeiner Töne zu bewegen ſchienen. Er vollendete ſeinen Geſang, und ſprang ins Meer. Die erkänntlichen Delphins aber ließen dieſen vortreflichen Spieler nicht in den Fluthen umkommen. Einer von den größten nahm ihn auf den Rücken, führte ihn eine gute Ecke fort, und ſetzte ihn endlich in dem Peloponnes, bey dem tänariſchen Vorgebürge, ans Land. Arion, von der Gefahr ſeines Lebens befreyet, ſäumte nicht, ſich wieder zum Periander zu verfügen, und demſelben ſeine Begebenheiten zu erzählen, welcher zuförderſt dem am Ufer verſtorbenen Delphin, dem Erretter Arions, eine Ehrenſäule aufrichten, und ein griechiſches Diſtichon darunter ſetzen ließ, welches nach der lateiniſchen Ueberſetzung des Volaterranus alſo lautet:

Cernis

Cernis amatorem, qui vexit Arionа, Delphin, 3200 bis
A Siculo ſubiens pondera grata mari. 3300.

Als einige Zeit hernach das Schiff, worauf Arion dieſer Gefahr ausgeſetzt geweſen, durch einen Sturm in den Hafen zu Corinth getrieben wurde: ſo ließ Periander die Schiffsknechte wegen des Arions zur Rede ſtellen, und ſie befragen, wo ſie ſelbigen gelaſſen. Sie antworteten, daß er geſtorben und von ihnen begraben worden wäre. Als ſie aber im Begriffe waren, ihre Ausſage zu beſchwören: ſo trat Arion in ſeinem Schifferkleide hervor, worüber ſie zum Geſtändniß ihrer That gebracht, und hernach vom Periander zum Kreuze verdammt wurden. Ich muß allhier bemerken, daß die Nachrichten wegen der Ausſage der Schiffer variiren, indem einige erzählen, daß ſelbige geſagt: daß ſie den Arion im tarentiſchen Hafen geſund und friſch ans Land geſetzt hätten. Doch dieſer Umſtand thut nichts zur Sache. Genung daß Arion lebt. Genung, daß die Delphins, wenigſtens in der Gegend Italiens, Liebhaber der Muſik ſeyn müßen. Die Ungläubigen zu widerlegen, will ich ſofort bey dieſer Gelegenheit eine Geſchichte aus den neuern Zeiten beybringen. Es erzählet uns ſolche Prinz in ſeiner Hiſtorie der Muſik aus des Francisci luſtigen Schaubühne. Der Pater Scot ſeegelte im Jahr 1633 von Neapolis nach Meßina in Sicilien, und war ſo glücklich, innerhalb ſechs Tagen den Hafen zu Meßina zu erblicken. Kaum ſtimmte er voll Freuden mit der Geſellſchaft, ein andächtiges Te Deum laudamus, und die Litaney von Loretto an: ſo wurde man ſogleich eine Menge von Delphinen gewahr, die mit ihren gaukelnden Bewegungen beſtändig vor dem Schiffe her kreußten, und nicht eher ihren Rückweg nahmen, als bis Pater Scot zu ſingen aufhörte. Vielleicht hätten ihn ſelbige auf ihrem ſchuppichten Rücken gar nach Meßina gebracht, wenn er die Herzhaftigkeit Arions gehabt hätte, und ins Meer geſprungen wäre. In Anſehung dieſes letztern iſt noch zu merken, daß er ein Sohn des Cycleus, und ein Schüler des Aleman geweſen. Er hat ſich nicht weniger in Dithyramben, als orthiſchen Liedern gezeigt, und er ſoll die Kreistänze zu allererſt angeordnet haben. Paciſicus ſetzt ihn in folgenden Verſen dem Amphion und Orpheus an die Seite:

Orpheus

3200 bis 3300. *Orpheus* Eurydicen cithara reuocauit ab orco,
Eque ſuis mouit ſæpe nemusque iugis.
Piſce fuit pelagus per longum vectus *Arion*;
Hac etiam *Amphion* moenia ſtruxit ope.

§. 70.

3300 bis 3400. Die Ebräer ſind nicht ſo ſorgfältig geweſen, als die Griechen, uns von ihrer Art der Muſik, und von den Ausübern derſelben, Nachrichten zu hinterlaſſen. Wir finden in dem ganzen Jahrhundert, zu welchem wir übergehen, nur den einzigen Jeremias, der den Tod des, im Treffen mit dem egyptiſchen Könige Nechus, im Jahre 3338 gebliebnen, Königs von Judäa Joſias, mit ſeinen Klageliedern verehrte. Die Nahmen der Sänger und Sängerinnen, mit welchen Jeremias ſeine Trauermuſik aufgeführet, ſind nicht auf uns gekommen. Als Joſias im Jahre 3325 zur Regierung kam: ſo wurde ein ſo prächtiges Pascha durch ſeine Veranſtaltungen gefeyert, als ſeit des Propheten Samuels Zeiten nicht geſchehen war. Hiebey erſchien die geiſtliche Muſik der Ebräer in voller Pracht. Das iſt alles, was wir davon wiſſen.

§. 71.

Unter den Griechen blühte ums Jahr 3338. **Mimnermus**, ein geſchickter Flötenift und Elegiendichter. Wenn wir ſelbigen in die Jahrzahl 3338 ſetzen, ſo geſchicht ſolches, um zwiſchen den Nachrichten des Suidas und des Diogenes Laertius ein Mittel zu treffen, wovon der erſtere ſelbigen in die XXXVII. Olympiade, und alſo ins Jahr 3318, dieſer aber in die Zeiten Solons ſetzet, welche erſt in die XLVIII. Olympiade, und alſo ins Jahr 3362. fallen. Da Mimnermus ſehr alt geworden, ſo können alle beyde Recht haben. Er iſt nach einigen aus Colophon; nach andern aus Smyrna, und wiederum nach andern aus Aſtypaläa gebürtig geweſen. Wenn man den Ligyrtiades zu ſeinem Vater angiebt, ſo vermuthen einige Critici, daß ſolches von der Veränderung ſeines Beynahmens λιγυςιάδης, den er wegen der Lieblichkeit ſeiner Geſänge erhielte, gekommen, welchen nemlich andere, die es nicht gewußt, für ſeinen Geſchlechtsnahmen angeſehen, aber verdorben hätten. Es kann aber auch das Gegentheil geſchehen ſeyn, und von ſeinem Geſchlechtsnahmen Ligyrtiades die Gelegenheit genommen worden ſeyn, ihn mit weniger Veränderung dieſes Worts Ligyſtades zu nennen.

nennen. Der beym Athenäus angeführte Poet Hermeſianax eignet ihm die Erfindung des Pentameters zu, welches andern Nachrichten entgegen läuft, indem ſchon lange Elegien, und alſo auch Pentameters im Gebrauche geweſen. Dieſes iſt gewiß, daß er in dieſer Schreibart mit allgemeinem Beyfall gedichtet hat. Es iſt den griechiſchen Schriftſtellern nicht ungewöhnlich, den Verbeßerer oder glücklichen Ausüber einer Sache mit deren Erfinder zu verwechſeln. Mimnermus verliebte ſich in ſeinem Alter in ein junges artiges Frauenzimmer, Nahmens Nanno. In dem Gedichte von ihm, Nanno, welches Strabo anführt, iſt dieſe Perſon vermuthlich ſein vornehmſter Gegenſtand. Denn in Sachen, die die Liebe betreffen, war nach dem Urtheile des Properz, ein Vers vom Mimnermus beßer, als der ganze Homer: 3300 bis 3400.

Plus in amore valet Mimnermi verſus Homero;

Und Properz war ein Kenner. Horaz kannte auch den griechiſchen Dichter ſehr gut, und vielleicht waren ſie in ihren Neigungen nicht viel von einander unterſchieden. Man höre ihn:

Si, Mimnermus vti cenſet, ſine amore iocisque
Nil eſt iucundum, vivas in amore iocisque.

Horaz hat allhier in zween Verſe zuſammengezogen, was Mimnermus ſelbſt in zehn ſchönen Verſen geſagt hat, deren Aufbehaltung man dem Stobäus zu danken hat. Hier ſind ſie in griechiſcher, lateiniſcher und franzöſiſcher Sprache. Ich unterſtehe mich nicht, in dem Angeſichte unſerer großen Dichter Deutſchlands, ſie in deutſche Reime zu überſetzen.

Τίς δὲ βιος, τι δὲ τερπνὸν ἄτερ χρυσῆς Ἀφροδίτης;
Τεθναιην, ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι,
Κρυπταδίη Φιλότης, καὶ μειλίχια δῶρα, καὶ εὐνή,
Ἄνθεα τῆς ἥβης γίνεται ἀρπαλέα.
Ἀνδράσιν ἠδὲ γυναιξὶν. ἐπεὶ δ' ὀδυνηρὸν ἐπέλθη
Γῆρας, ὃ, τ' αἰσχρὸν ὁμῶς καὶ καλὸν ἄνδρα τιθεῖ,
Αἰεὶ μὲν φρένας ἀμφὶ κακαὶ τείρουσι μέριμναι,
Οὐδ' ἀγαὰς προσορᾶν τέρπεται ἠελίου.
Αλλ' ἐχθρὸς μὲν παισὶν, ἀτίματος δὲ γυναιξὶν.
Οὕτως ἀργαλέον γῆρας ἔθηκε θεός.

3300 bis 3400.

Ueberſetzung des Grotius.

Vita quid eſt, quid dulce, niſi iuuet aurea Cypris!
Tum peream, Veneris cum mihi cura perit.
Flos celer ætatis ſexu donatus vtrique,
Lectus, amatorum munera, tectus amor,
Omnia diffugiunt mox cum venit atra ſenectus,
Quæ facit & pulchros turpibus eſſe pares.
Torpida ſollicitæ lacerant praecordia curae:
Lumina nec ſolis, nec iuuat alma dies,
Inuiſum pueris, inhonoratumque puellis.
Tam dedit, heu! ſenio triſtia fata Deus.

Franzöſiſche Ueberſetzung von einem Unbekannten.

Que ſeroit, ſans l'amour, le plaiſir de la vie?
Puiſſe-t-elle m'être ravie,
Quand je perdrai le gout d'un myſtère amoureux,
Des faveurs, des lieux faits pour les amans heureux.
Cueillons la fleur de l'âge, elle eſt bientôt paſſée:
Le ſexe n'y fait rien: la vieilleſſe glacée
Vient avec la laideur confondre la beauté.
L'homme eſt alors en proie aux ſoins, à la triſteſſe;
Haï des jeunes gens, des belles maltraité,
Du ſoleil à regret il ſoufre la clarté.
Voilà le ſort de la vieilleſſe.

Mimnermus hat, nach dem Berichte des Pauſanias, den Feldzug der Smyrner wider den lydiſchen König Gyges in Elegien beſchrieben; und Horaz ſetzt ihn in dieſer Schreibart über den Callimach.

§. 72.

Ein ſchönes Genie thut ſich ſelten allein in einem Lande hervor. Sein Exempel macht die Nacheiferung anderer rege, und wenn die Künſte und Wiſſenſchaften zu einem gewiſſen Grade der Vollkommenheit kommen ſollen, ſo gehören auch ohne Zweifel mehrere geſchickte Köpfe, als ein einziger, dazu. Wir finden in dieſem Jahrhunderte davon den Beweis, allwo ſich ein vortreflicher Dichter nach dem andern, ein geübter Tonkünſtler nach dem andern

deru zeiget. Es fangen hier die schönen Zeiten Griechenlands in Ansehung der Künste an. Was für ein Schade, daß uns die Zeit nichts mehr, als die bloßen Nahmen, ein Paar Begebenheiten, und etwann zur Noth einige Fragmente, über deren Glaubwürdigkeit manchesmahl noch gestritten wird, von diesen schönen Geistern gelassen hat! Was Mimnermus in zärtlichen Elegien vermochte, das konnte Stesichorus ohne Zweifel in der Satyre. Denn vermuthlich wird sein Spottgedicht auf die berühmte Helene nicht das einzige gewesen seyn, worinn er sein Talent in dieser Art von Poesie entwickelt hat. Man erzählt, daß er zur Strafe für selbiges, vom Castor und Pollux des Gesichts beraubet worden; solches aber wieder erlanget habe, als er der Helene in einem andern Gedichte Abbitte gethan. Die Abbitte konnte nichts anders, als eine zweyte Satyre seyn. Sein Jahr der Geburt ist bekannt, welches in die XXXVII. Olympiade, und also in 3318 fällt. Man weiß auch sein Vaterland, welches die Stadt Himera in Sicilien war. Aber wenn sein Vater Hesiodus soll geheißen haben, so kann selbiger so wenig der Poet dieses Nahmens gewesen seyn, so wenig der Heldendichter Homer bis in das zwölfte Jahr des Alters Stesichori kann gelebt haben. Dieser hieß anfänglich Tisias. Aber die Veränderungen, die er mit den Musik- und Tanzchören vornahm, brachten ihm den Nahmen Stesichorus zuwege. Vor seiner Zeit giengen diese Chöre dergestalt um den Altar und die Bildsäule herum, daß sie ihren Zug rechter Hand nahmen, welches man Strophe nennte, und linker Hand an den Ort, von wannen sie gekommen waren, wieder zurück kehrten, welches Antistrophe hieß; und dieser Gang und Rückgang geschahe ohne sich aufzuhalten, und ohne einen zweyten Umgang zu machen. Aber Stesichorus ließ zwischen diesem Hingang und Rückgang eine ziemlich lange Pause anbringen, während welcher das gegen die Bildsäule gekehrte Chor einen dritten Satz, welcher Epode hieß, anstimmte, welches manchesmahl stehend, manchesmahl sitzend geschah; und von der Einführung dieser Pause in der Procession hat er den Nahmen Stesichorus, welcher soviel als *statio* oder *stator chori* sagen will, bekommen. Es hat derselbe, wie Plutarch schreibt, sich den ältern Olymp sehr stark zum Vorbilde in seiner Dicht- und Spielart genommen, und von ihm auch den Beynahmen *Harmatios* entlehnet. Er übte den daktylischen Rhytmum besonders aus, und man eignet ihm einige Neuerungen in der rhytmischen Kunst zu. Er blühte zur Zeit des agrigentischen Tyrannen Phalaris, welcher kurz nach der LIII. Olympiade ganz Sicilien unter seine 3300 bis 3400.

3300 bis 3400. Bothmäßigkeit brachte. Die Begebenheit, daß Steſichor ſeinen Landsleuten die Fabel vom Pferde erzählet, welches, um eine geringe Beleidigung an dem Hirſche zu rächen, ſich einen Zaum anlegen ließ, und daß er vermittelſt dieſer Fabel ſeine Mitbürger verhindert, ſich der Herrſchaft des Phalaris zu unterwerfen; aber dadurch bey dieſem Prinzen in Ungnade gefallen, jedoch nachhero wieder mit ihm verſöhnet worden, muß ſich zur Zeit zugetragen haben, als Phalaris ſich Meiſter von Himera zu machen ſuchte. Unter den Briefen, die dieſem leztern zugeeignet werden, findet man verſchiedne, die entweder an den Steſichorus ſelbſt geſchrieben ſind, oder doch ſeine Perſon angehen. Einige davon ſind in ſehr Geneigtheitsvollen und ſehr freundſchaftlichen Ausdrücken; andere aber mit Vorwürfen und Drohungen angefüllet. In den erſtern entdecket man einen zur Nachſicht und Vergebung geneigten Tyrannen, ſo große Urſache dieſer hatte, über den Poeten unwillig zu ſeyn; und in den andern bemerket man eine beſondere Hochachtung gegen den Poeten, die auch nach ſeinem Tode noch gedauert hat. Dieſer geſchah in der LVI. Olympiade, nach dem Suidas, und gar noch ſpäter, nemlich in der LVIIIten, wenn es wahr iſt, daß er fünf und achtzig Jahre alt geworden, wie Lucian verſichert. Die Einwohner aus Himera ließen ihm in ſeinem Alter eine Ehrenſaule ſetzen, wo er in einer gebognen Stellung, mit einem Buche in der Hand, vorgeſtellet ward. Cicero ſpricht davon als einem Meiſterſtücke. Man ſiehet ſein Bildniß beym Gronov, welches nach einem alten Bildhauerſtücke geſtochen iſt, und ihn in ſeiner Jugend vorſtellt. Bey dem ihm aufgerichteten prächtigen Grabmahle iſt alles nach der Zahl acht eingerichtet worden: acht Säulen, acht Stuffen, acht Ecken ꝛc. Der Grammaticus Diomedes macht den Steſichorus zum Erfinder eines gewiſſen Metri, Angelicon genannt, worinnen er durch den Character und durch die Ordnung der Tonfüße die Eilfertigkeit eines Botenläufers oder Briefträgers ausdrücken geſucht hat. Man ſiehet aus verſchiednen Exempeln, daß die Griechen, ſo wie heutiges Tages die Franzoſen, Liebhaber von characteriſirten Stücken geweſen ſind. Wenn die Characters auch nicht allezeit vollkommen, in Anſehung jedes Tons, ausgebildet ſind: ſo ſchadet ſolches wohl nicht. A potiori fit denominatio. Beßer iſt es in der Muſik, etwas, als gar nichts zu mahlen. Athenäus erwehnt eines Gedichts des Steſichorus über die traurige Begebenheit der jungen Calycäa, welche den gleichgültiggeſinnten Evathlus liebte, aber nicht wieder geliebt ward. Er liebte ſie wenigſtens nicht in der Abſicht, ſie zu heyrathen.

Nach-

Nachdem die junge Schöne die brennendesten Gelübde gethan, um sich die 3300 bis
Venus geneigt zu machen, und alle Wünsche und Seufzer vergebens waren: 3400.
so stürzte sie sich vor Verzweiflung von dem leukadischen Felsen herunter,
der lezten Zuflucht der unglücklichen Verliebten damahliger Zeiten.

§. 73.

Unter den schönen Köpfen, woran die Insel Lesbos, vor vielen andern Oertern, besonders fruchtbar zu seyn scheinet, verdienen Alcäus und die Sappho ohne Zweifel einen vorzüglichen Rang.

1) Alcäus, von Mytilene gebürtig, ein Musikus und Poet; denn wir treffen diese beyde Eigenschaften noch immer in einer Person vereint an; blühte zur Zeit des Stesichorus, und zwar in der XLII. Olympiade, d. i. ums Jahr 3340. Apollo, der ihm wegen der Annehmlichkeit seiner Gesänge ein göldnes Plectrum schenkte, muß ihm ohne Zweifel gewogner gewesen seyn, als seine Vaterstadt, aus welcher er durch seine stachlichten Verse mehr als einen Mitbürger verbannet hat. Die Themis und der Musengott scheinen zu den damahligen Zeiten in sehr genauem Verständniße gelebt zu haben. Athenäus giebt dem Alcäus das Lob eines sehr erfahrnen Musici. Die ärgerliche Chronik berichtet, daß es demselben einmahl angekommen, sich eine gewiße Gunst von der Sappho auszubitten; daß diese aber, weil sie eben nicht in ihrer gewöhnlichen guten Laune war, ihm rund abgeschlagen, was sie ihm vielleicht den Tag darauf aus freyen Stücken würde angeboten haben. Dem sey, wie ihm wolle, Alcäus gab sich nicht allein mit Dichten und Singen ab. Er wollte seine Herzhaftigkeit auch im Kriege an den Tag legen, und nahm in der That Dienste. Aber man hat schon an dem Archiloch ein Exempel, daß die Poeten und Tonkünstler nicht allezeit die besten Leute in dergleichen Begebenheiten sind. Alcäus warf die Waffen von sich, und dachte, daß ein Fliehender mehr als einmahl dem Feinde die Klinge bieten kann. Sein Trost in diesem Unglücke war, daß die über die Lesbier siegenden Athenienser die Waffen unsers Dichters im Tempel der Minerve zu Sigäa, vermuthlich als ein erbeutetes sehr rühmliches Siegeszeichen, aufhängen ließen. Er ermangelt so wenig als Horaz, der auch wohl wußte, daß die Waffen einem Fliehenden ein sehr unnützes Hausrath sind, in der Beschreibung seiner Begebenheiten, diesen Umstand zu

3300 bis 3400. berühmten. Wir müßen noch von ihm bemerken, 1) daß er den berühmten **Pittacus**, der die Freyheit ſeines Vaterlands unterdrücken wollte, in ſehr harten Verſen, die, nach den daraus angeführten Stellen im Suidas, wohl einer Schmähſchrift ähnlicher ſind, als einer Satyre, angegriffen; daß dieſer ihm aber großmüthig vergeben hat: 2) Daß einer ſeiner vertrauten Freunde **Lycus** hieß, der, wie Horaz ſchreibt, ſchwarze Augen und ſchwarzes Haar hatte, und ſehr nach dem Geſchmacke des lyriſchen Dichters war, der ſonſt das ſchöne Geſchlecht auch nicht zu haßen pflegte, wie er denn von ſich ſagt: daß, indem er eine Schöne küßt, er ſchon eine andre wünſchet.

2) **Sappho**, aus Mytilene gebürtig, blühte mit dem Alcäus zu gleicher Zeit. Sie hat ſich nicht weniger durch ihre Geſchicklichkeit im Dichten und Spielen, als durch ihre Buhlſchaften berühmt gemacht. Diejenigen, die den Archiloch unter ihre Liebhaber zählen, irren ſo ſehr, als die den Anacreon darunter rechnen, indem jener, wenn er noch gelebt hätte, für die Sappho viel zu alt; dieſer aber, wenn ſie ihr Alter bis auf die Zeiten Anacreons gebracht hätte, für die Sappho viel zu jung würde geweſen ſeyn; und geſetzt, die beyden letztern wären ſo glücklich geweſen, zu einer Zeit zu leben, um ihre poetiſchen Gaben vereinigen zu können: ſo iſt die Frage annoch, ob ſie es würden gethan haben. Ein jeder, ſagt Barle, liebte zu ſehr ſeines gleichen. Nichtsdeſtoweniger iſt die Sappho doch auch einmahl würklich verheyrathet geweſen, nemlich an den **Cercala**, einen bemittelten Mann von der Inſel Andros, mit welchem ſie eine Tochter, Nahmens **Cleis**, erzeuget. Nach deßen Tode verliebte ſie ſich in einen ſchönen jungen Menſchen, welcher **Phaon** hieß, von welchem ſie aber nichts erhalten konnte; weswegen ſie ſich aus Verzweiflung von dem leukadiſchen Vorgebürge ins Meer herabſtürzte, um ihrer verliebten Quaal ein Ende zu machen. Man ſiehet hieraus, daß ſie beyderley Geſchlechte zugethan geweſen, dem einen aus natürlichem Triebe, und dem andern aus einem, durch den Mißbrauch der Leydenſchaft, entſtandnen verdorbnen Geſchmacke. Der gute **Lehms** hat ſich in ſeinen galanten Poetinnen vergebens bemühet, die Sappho von dem letztern Vorwurfe zu befreyen. Man kann in ihrer Vertheidigung wohl nicht weiter gehen, als daß man ſie nicht zur Erfinderinn dieſer widernatürlichen Neigung macht. Da Lucian alles lesbiſche Frauenzimmer als

Erz-

Erztribaden beſchreibt: ſo hat die Sappho dieſen Geſchmack ſchon 3300 bis
daſelbſt überall ausgebreitet gefunden. Von allen ihren galanten 3400.
Verſen, die ſie gemacht, hat die Zeit wenig mehr als einen Hymnum an die Venus, und eine Ode an eine ihrer Beyſchläferinnen aufbehalten. Unter ſelbigen war Damophila eine der Geliebteſten, wie man aus dem Plutarch ſieht, deren Reitze ſie unter der Begleitung ihres Lieblingsinſtruments, des Barbitos, welches vermuthlich um dieſe Zeit anfieng gebräuchlich zu werden, in den zärtlichſten mixolydiſchen Tönen beſang. Die Nahmen ihrer drey Schülerinnen, die ſie vermuthlich nach ihrem feinen Geſchmack aufs vollkommenſte ausbildete, waren Anagora aus Milet; Gorgila aus Colophon, und Eunica aus Salamin. Mit dieſen Gliedern ihrer poetiſch-muſikaliſchen Academie ließ ſich Sappho zum Lobe der Götter im Tempel, bey Vermählungs- und Trauermuſiken hören. Wenn dieſe ſonſten beym Horaz *maſcula Sappho* genennet wird: ſo bemerken die Kunſtrichter, daß dieſes Beywort ſowohl im eigentlichen als figürlichen Verſtande auf ihre verſchiedne Talente paßt. Ihre Mutter hieß Cleis; aber ihren Vater wird man ſchwerlich ausmachen können, weil wenigſtens ihrer acht dafür ausgegeben werden. Sie hatte drey Brüder, worunter der eine Charaxus, mit lesbiſchem Weine nach Egypten handelte, und daſelbſt in eine berühmte Buhlſchweſter verliebt wurde, die von einigen Rhodope, von der Sappho aber Doricha genennet wird. Die Vorwürfe, die ihm die Schweſter wegen ſeiner ſchändlichen Verbindung machte, konnte beym Charaxus wohl nicht von vielem Eindruck ſeyn. Man erzählt, daß die Mytilener, um das Andenken der vortreflichen Sappho zu erhalten, ihr Bildniß auf ihre Münzen prägen laßen.

§. 74.

Seit der Zeit des Ardalus bis ins dritte Jahr der XLVIII. Olympiade, d. i. bis ins Jahr 3364. diente vermuthlich die Flöte nur beſtändig zur Begleitung der Stimme in den großen Concerten der Griechen, als z. E. in den Wettſpielen. Es iſt dieſes daraus zu ſchließen, weil uns Pauſanias ausdrücklich berichtet, daß Sacadas, ein Argiver von Nation, in den in dieſem Jahre 3364. von den Amphyctionen bey Delphis wieder hergeſtellten pythiſchen Spielen die Flöte allein ſpielte, ohne damit den Geſang

der

3300 bis 3400. der Stimme zu begleiten. Sacadas, der es in der künstlichen Ausübung dieses Instruments höher als alle seine Vorgänger gebracht, sahe ein, daß er beym Accompagnement nicht Gelegenheit hätte, die Flöte in ihrer Stärke zu zeigen, und sich durch seine Geschicklichkeit auf selbiger vor andern besonders zu unterscheiden. Er hatte also nicht Unrecht, zu verlangen, allein gehöret zu werden. Die Flötenisten können diesen in der Composition und Ausführung gleich glücklichen Meister als ihren Patron betrachten, indem er sie durch ein gewißes sogenanntes pythisches Lied, welches er dem Apollo zu Ehren verfertigte, mit diesem Gotte wieder ausgesöhnet hat. Wir müßen nemlich wißen, daß Apollo noch beständig, obwohl nur durch seine Priester, lebt, und selbiger bis auf diese Zeit es noch nicht vergessen konnte, daß ihm Marsyas seine Nymphen abspenstig machen wollte. Doch Sacadas war so glücklich, Friede zu machen. Wir bemerken sonst in Ansehung der Erneurung der pythischen Spiele, daß auf dreyerley Art darinnen concertirt ward, nemlich, es ward gesungen, und entweder mit den lyrischen, oder den blasenden Instrumenten dazu accompagnirt; hernach concertirten auch die blasenden Instrumente unter sich, wovon wie gesagt, Sacadas Argivus der Urheber war. Mit dem Wort concertiren, muß man eine solche Idee verbinden, die der Beschaffenheit der alten Musik ähnlich ist. Wenn Pausanias an einem Orte schreibt, daß in der zweyten Pythiade, die vier Jahre darauf, nemlich 3368 gehalten wurde, die Wettpreise für die Flöte eingezogen wurden: so widerspricht er sich in diesem Stücke an einem andern Orte, wo er meldet, daß, da es noch nicht in der ersten Pythiade Mode gewesen, den Sieger zu krönen, Sacadas in den beyden folgenden, d. i. in den Jahren 3368 und 3372. gekrönt worden sey. Ist er aber gekrönt worden, so muß er vermuthlich gespielt haben, und Sacadas wird vermuthlich auch nicht der einzige gewesen seyn, der um den Preiß gestritten hat, wodurch also die Nachricht wegen der Aufhebung der Preise für die Musik widerlegt wird. Oder Sacadas muß nur den Preiß als Dichter davon getragen haben, und in diesem Falle hat er, nach dem Plutarch, selbigen dreymahl erhalten, wie er denn auch unter dem Nahmen eines guten Dichters auf der Preißliste angezeichnet worden. Dieses hat seine Richtigkeit, daß die Belohnungen, die in der ersten Pythiade ausgesetzt waren, in der zweyten wegfielen, und nur ein Kranz gegeben ward. Diese pythischen Spiele, die anfänglich, wie schon oben gesagt, nur zum Anfange eines jeden neunten Jahres, aber itzo bey ihrer Erneurung, von welcher man die Pythia-

Pythiaden zu zählen anfängt, zum Anfange eines jeden fünften Jahres, so wie die olympischen Spiele gehalten wurden, nahmen ungefähr zween Monathe vor dem Anfange des dritten Jahrs einer Olympias, an dem sechsten Tage des thargelionischen Monds ihren Anfang; und daher kömmt es, daß sie auch öfters thargelische oder thargelionische Wettspiele genennet werden. Wir kommen wieder auf den Sacadas, von welchem Plutarch meldet, daß er sich in lyrischen Versen, und Elegien zum Singen mit Beyfall gezeiget; und den oben erklärten Nomum Trimeles bey den Chören im Tempel eingeführet habe. Daß bey den Griechen der Geschmack in der Musik nicht muß so veränderlich, und ein Stück nicht sobald verjähret seyn, wie heutiges Tages, (doch gehet die Verjährung der Stücke bey uns nur die sogenannte galante Schreibart an;) haben wir schon oben an den Nomen des Philammons gesehen, und die Compositionen des Sacadas legen annoch ein Zeugniß davon ab, welche nemlich, als Meßina wieder aufgebauet ward, annoch würdig gehalten worden, von Kennern bewundert zu werden; und die Wiederaufbauung dieser Stadt fällt in die Zeiten des Pronomus, welcher zur Zeit des Epaminondas lebte, wie wir an seinem Orte sehen werden. Man hat zur Zeit des Historicus Pausanias annoch das Grab des Sacadas zu Argos gesehen, und Pausanias lebte im zweyten Jahrhundert nach Christi Geburt. Das Zeitalter des Angaeo, eines geschickten Musici an dem Hofe des Astyages, fällt auch in die XLVIIIste Olympiade, und also in die Zeiten des Sacadas. 3300 bis 3400.

§. 75.

Wir schließen diesen Periodum mit der Erneuerung der seit den Zeiten des Cypselus, an die siebenzig Jahre unterlaßnen isthmischen Wettspiele, welche in der XLIX. Olympiade, und also im Jahre 3366. aufs feyerlichste geschahe. Sie wurden in dem Isthmo zwischen Achaia und dem Peloponnes, dem Neptuno zu Ehren gehalten. Die Sieger bekamen einen Kranz von Fichten, und hernach von Epheu. Sie sind zuerst vom Theseus einige Jahre vor der argonautischen Schiffart gestiftet worden, und wurden itzo bey ihrer Wiederherstellung zweymahl in jeder Olympiade, nemlich im ersten und dritten Jahre, gefeyret. Man sieht aus einer Stelle des Plutarchs, (*Sympos. lib. V. quæst.* 2.) und des Kaysers Julianus, (*Epistol. pro Argiu. pag.* 408. *edit. Lps.*) daß auch für die Dicht- und Tonkunst

3300 bis 3400. in ſelbigen Preiſe ausgeſetzet worden. Ihre übrige Einrichtung und Abſicht haben ſie mit den olympiſchen gemein.

§. 76.

Da die Muſik anizo bey den Griechen im größten Flor iſt, und ſolche in dem Stande, als ſie ſich izo befindet, nicht nur auf die Römer gekommen, ſondern auch bis auf die chriſtlichen Zeiten Griechenlands fortgepflanzet worden iſt: ſo wollen wir an dieſem Orte ein Capitel von der Beſchaffenheit dieſer alten Muſik einſchalten. Vielleicht wird bey den chriſtlichen Einwohnern dieſes Landes dieſe alte griechiſche Muſik noch bis auf den heutigen Tag ausgeübt, woferne nicht, vor dem Umſturz des griechiſchen Kayſerthums (1453), die in den Abendländern geſchehene Veränderung der Muſik, ich meine die neuere Art derſelben, daſelbſt annoch bekannt geworden, oder woferne ſelbige nicht nach der Zeit von den Venetianern dahin überbracht iſt. In Ermangelung gehöriger Nachrichten kann ich mich in die Unterſuchung dieſer Frage ſo wenig, als in eine Beſchreibung der türkiſchen, perſianiſchen, indianiſchen und chineſiſchen ꝛc. Muſik einlaſſen.

Einge-

Eingeschaltetes Capitel
Von der Beschaffenheit der alten Musik.

§. 77.

Es ist vielleicht nirgends mehr über die alte Musik geschrieben worden, als in Frankreich. Der zur Zeit des berühmten Boileau sich erhebende Streit über die Werke des Witzes der alten und neuen Zeit machte auch die Frage rege: ob die alte oder neue Musik den Vorzug hätte. Da es bey dieser Frage hauptsächlich darauf ankam: ob die alten Griechen und Lateiner, von welchen die Rede ist, schon die Harmonie, in dem Verstande, als wir dieses Wort heutiges Tages nehmen, ausgeübet hätten: so konnte es nicht anders kommen, als daß die eine Partie den Alten den Gebrauch dieser Harmonie zusprach, die andere aber nicht. Es begnügten sich aber die Partisanen des Alterthums nicht, der Zeit, für welche sie eingenommen waren, den vollkommnen Gebrauch unsrer Harmonie zuzueignen. Sie hätten dadurch nicht ihren Zweck erreicht, indem sie dadurch nichts anders gethan, als nur diese beyde Zeiten in ein gleiches Verhältniß gestellet hätten. Sie nahmen also zu den vermeinten wunderbaren Wirkungen der alten Musik ihre Zuflucht. Sie erneuerten das Gedächtniß einer Menge von Mährchen, die nicht allein den Poeten, deren Begeisterung man diesen Spaß zu gute halten kann, sondern auch den ernsthaftesten Scribenten, über diesen Artikel entwischet sind. Sie eigneten die Wirkung derselben einer noch vollkommneren Harmonie zu, als die wir heutiges Tages haben. Konnten sie ermangeln, der alten Zeit den Vorzug zu geben? Eine Sache verdiente Bewunderung. Viele von diesen Anhängern des Alterthums nahmen nur Antheil an diesem Federkriege, weil es Mode war, die Verdienste der Zeiten auszumessen. Sie würden, wenn sie zur Zeit Amphions gelebt hätten, so wenig von dem Klange eines Instruments gerührt worden seyn, als es zur Zeit des göttlichen Lully geschahe. Ihr Beruf war es nicht, die Tonkunst zu verstehen. Sie hatten nicht einmahl gelesen, was uns die Schriften

der alten Tonkünstler selbst von der Ausübung ihrer Kunst lehren, oder hatten sie es gelesen, so verstanden sie es nicht. Man kann hieher den ehrlichen Pater Menetrier rechnen, der gewiß nicht aus Schalkheit, die Griechen so geübt in den contrapunctischen und canonischen Kunststücken findet, daß vielleicht mancher Capellmeister in Frankreich dadurch beschämt worden ist. Wenn der sonst sehr vernünftige Caspar Prinz bey uns beynahe gleiche Einfälle hat, wenn er von der Musik der Ebräer zur Zeit Davids und Salomons redet: so sind die Gründe, womit er seine Meinung unterstützet, ohne Zweifel etwas poßirlich, ob sie sonst aus einem guten und andächtigen Herzen kommen.

Wenn man Mühe hat zu begreiffen, wie die Musik der alten Griechen nicht so vollkommen, als die unsrige gewesen, da diese Nation gleichwohl die vortreflichsten Poeten hervorgebracht, deren Verse noch der itzigen Zeit zu Mustern dienen; da sie Bildhauer gezeuget, deren Arbeit in Bas-reliefs und andern kostbaren Antiquen annoch alle Tage in den Pallästen und Cabinettern der Großen bewundert werden; da sie durch die Geschicklichkeit der Pantomimen die Kunst des Tanzes auf den höchsten Gipfel gebracht: so kann man die Gegenfrage machen, warum denn die Franzosen, bey ihrem feinen und gelauterten Geschmack, und bey ihrer vorzüglichen Stärke in allen andern Künsten und Wissenschaften, in der Singmusik annoch immer zurücke bleiben, indem sie den bey uns herrschenden guten und neuern Geschmack vielleicht erst über etliche funfzig Jahre annehmen werden, wenn man von der itzigen und vergangnen Zeit auf die künftige schliessen darf. Denn ist nicht der Geschmack des Hrn. Rameau da, wo er nicht Lullysch seyn will, ungefähr der Geschmack eines Bononcini? Es ist hier von bloßen Arien die Rede. Mann kann noch weiter fragen, warum die Italiäner, bey welchen vordem der Sitz der guten Musik gewissermaßen war, und welche in den übrigen Künsten und Wißenschaften annoch vortreflich sind, ob sie gleich vielleicht nicht den Franzosen beykommen, heutiges Tages sich in Ansehung der Musik zu verlieren anfangen. Denn an dem liederlichen Machwerk eines Galluppi, Sarti, Scalabrini, und wie die Herren alle weiter heißen, finden itzo nur diejenigen Leute Geschmack, die keinen Geschmack haben. Zeiget dieses alles nicht, daß es falsch ist, wenn man von der Beschaffenheit einer Kunst in einem Lande auf die Beschaffenheit einer andern Kunst daselbst schließen will?

§. 78.

§. 78.

Auſſerhalb Frankreich hat wohl keiner die Sache der Alten, in Anſehung der Tonkunſt mehr verfochten, als Iſaac Voß und Meibom. Der letztere machte, als er ſeine ſieben griechiſche Scribenten heraus gab, ein gewaltiges Lärmen, und es war wohl ſeine Schuld nicht, wenn man nicht die Tetrachorde der Griechen wieder herſtellte. Hat er aber nur an einem Orte beweiſen, oder beweiſen können, daß die Alten die Harmonie nach ihriger itzigen Beſchaffenheit, ausübten? Hätte er den geringſten Anſchein dazu gefunden, ſo würde keiner bereiter geweſen ſeyn, als er, das muſurgorum vulgus, wie er aus kritiſcher Höflichkeit die Muſicos ſeiner Zeit nennet, davon zu unterrichten, und in dieſer Harmonie der Alten gewißlich noch etwas der unſrigen überlegnes zu entdecken. Vielleicht iſt es ihm nach der Zeit leid geworden, in dieſem Stücke zuviel geſprochen zu haben, weil ſeine Feder ſich wenig mehr mit der Muſik zu thun gemacht, und die großen Entwürfe, die ſein ſchwangrer Kopf alle Augenblicke der Welt ankündigte, nicht zur Wirklichkeit gebracht hat. Man hat indeſſen für das übrige Verdienſt dieſes gelehrten Mannes alle mögliche Hochachtung, und die Welt wird ihm beſtändig wegen ſeiner vortreflichen Ueberſetzung der alten griechiſchen Tonkünſtler, wegen ſeiner mühſamen Vergleichungen und Ergänzungen, und nützlichen Anmerkungen dazu, verbunden bleiben. Noch ein Werk, welches zum Vortheile der alten Muſik in Frankreich herausgekommen, und mit Witz und Anmuth geſchrieben iſt, führt den Titel: *Dialogue ſur la Muſique des Anciens*, und iſt zu Paris im Jahr 1735. aufs neue gedruckt. Ich hätte bald den Abt Fraguier vergeßen, der aus einer Stelle des Platons den Gebrauch der Harmonie bey den Alten beweiſen wollen. Man findet ſeine Unterſuchung dieſer Stelle, nach der Ueberſetzung der Madame Gottſchedinn, im erſten Stücke, II. Band, meiner Beyträge.

§. 79.

Wir kommen auf die Partiſanen der neuen Muſik, welche behaupten, daß die Alten keine Harmonie gehabt, oder wenigſtens nicht nach ihrer itzigen Beſchaffenheit, ausgeübt haben. Hieher gehören 1) Amyot, der den Plutarch überſetzet hat. 2) Carl Perrault in ſeiner Parallèle des Anciens & Modernes en ce qui regarde les arts & les ſciences. 3) Claude Perrault, in ſeinen Anmerkungen zu dem Vitruv, und in ſeinem *Eſſai de Phyſique*, worinnen eine Abhandlung von der Muſik der Alten befindlich

sindlich ist. 4) **Burette.** Dieser berühmte Kunstrichter hat sich die meiste Mühe unter allen gegeben, uns von der Beschaffenheit der alten Musik zu unterrichten, nachdem 5) **Wallis** in Engelland schon einen guten Anfang dazu gemacht hatte. 6) **Der Pater Bougeant**, und 7) der **Pater Cerceau.**

§. 80.

Mich wundert, daß, da die Anhänger der alten Musik in Ansehung der Harmonie nichts zu gewinnen schienen, sie nicht die Kolbe umkehrten, und aus eben dem Gesichtspuncte, da die Partisanen der neuern Tonkunst, jene für unvollkommen hielten, solche für die allervollkommenste erklärten. „Wozu nutzen die vielen übereinander stehenden Stimmen? Die verhindern es eben, konnten sie sagen, daß die heutige Musik nicht die Wirkungen der alten hervor bringet. In der bloßen Melodie liegen selbige.„ Aber vermuthlich besannen sie sich, daß wir auch Melodie haben; und da uns auch die Rhytmic der Alten bekannt ist, so können wir ja auch die Melodie nach ihrer Art einrichten. Könnte man nicht zur Probe eine Ode aus dem Horaz oder einem andern alten Dichter, auf zweyerley Art, erstlich in dem Geschmack der alten, und hernach in dem Geschmack der neuen Musik componiren, und den Erfolg von beyderley Arten von Compositionen auf die Erfahrung ankommen lassen? Aber man wird sagen, daß unsere Ohren schon verdorben, und zu sehr an die Harmonie und die itzige rhytmische Einrichtung gewöhnet sind. Gut. Man nehme Leute, die noch gar keine Musik gehört haben. Es giebt ohne Zweifel dergleichen, und vielleicht finden wir bey selbigen das Gehör, was uns fehlet. Ein andres Mittel, hinter die Wahrheit zu kommen, wäre, einen jungen Menschen, der noch gar nicht unsre Musik gehört hätte, nach den Regeln der alten griechischen Tonkünstler anzuführen, und ihn zu einem gewißen Grade der Geschicklichkeit darinnen zu bringen. Sollte dieser Mensch wohl nachhero, wenn er unsre Art von Musik hören würde, eine Neigung darnach bekommen? Wir würden aus seinem Betragen mit einiger Wahrscheinlichkeit schließen können, ob die alten Griechen, wenn durch einen Zufall ihnen unsre Art von Musik schon hätte bekannt werden können, solche würden angenommen, und die ihrige für unvollkommen dagegen erkläret haben.

§. 81.

§. 81.

Ich hoffe, daß es vielen meiner Leſer nicht unangenehm ſeyn wird, von der Beſchaffenheit der alten Muſik näher unterrichtet zu werden. Ich werde dieſen Unterricht aus den griechiſchen und lateiniſchen Scribenten ſelbſt ziehen, und mir dabey zugleich zu Nutze machen, was Meibom, Wallis, Bürette, Glarean, Zarlino, Artuſi, und andere davon vorgebracht haben.

§. 82.

In den ganz erſten Zeiten Griechenlands hatte das Wort Muſik eine viel weitere Bedeutung, als es nachhero bekommen hat. Was wir heutiges Tages einen Gelehrten oder Studirten nennen, das hieß damahls ein Muſicus; und daher kam es unſtreitig, daß noch lange nachher, als die Bedeutung dieſes Worts ſchon eingeſchränkter war, das Wort *amuſos*, oder in der lateiniſchen Endigung *amuſus* blieb, um das zu bezeichnen, was wir einen Ungelehrten oder Unſtudirten nennen. Dieſe weite Bedeutung des Worts Muſik, welche bey dem Orpheus einen Philoſophen, Dichter und eigentlichen Muſicus anzeigte, dauerte etwann bis in die Zeiten Homers, da die Philoſophen eine beſondere Claße von Gelehrten auszumachen anfiengen, und nur den Dichtern, Tonkünſtlern, Schauſpielern und Tänzern der Nahme eines Muſici blieb. Als in der Folge der Zeit dieſe Künſte zu mehrer Reife gediehen, und man bemerkte, daß eine jede ihren Mann erforderte, um mehr als mittelmäßig darinnen zu werden: So fieng man an, dieſe Künſte unter mehrere Perſonen zu vertheilen, damit eine jede beſonders ausgeübet werden könnte. Noch eine Urſache, warum z. E. das Tanzen vom Singen getrennet ward. „Man bemerkte, ſagt Lucian, daß die Bewegung des Tanzes der Athmung des Sängers hinderlich war. Man befand es alſo für beßer, den einen ſingen, und den andern tanzen zu laßen.“ Die Bedeutung des Worts Muſicus wurde alſo eingeſchränkt, und dieſer Nahme blieb nur denjenigen, die ſich der Ausübung des Singens und Spielens überließen, währender Zeit die Ausüber der Dicht- und Tanzkunſt nach ihrem Gegenſtand benennet wurden. Wenn einige Gelehrten behaupten wollen, daß auch in dieſer engſten Bedeutung des Worts Muſik, dieſe Kunſt bey den Alten von weitläuftigerm Umfang geweſen, als itzo, ſo irren ſie ſich. Sie zeigen, daß ſie weder wiſſen, aus was für Theilen die Muſik, in dieſem engen Verſtande, bey den Alten beſtanden, noch was für Theile die neuere

enthält.

enthält. Keiner unter allen griechiſchen Scribenten theilet die Muſik in mehrere Theile, als Ariſtides Quinctilianus, und nicht nur alle dieſe Theile finden, mit gehöriger Anwendung, in der neuern Muſik Statt, ſondern noch weit mehrere.

§. 83.

Hier iſt die Eintheilung des Ariſtides, der die Muſik unterſcheidet in die

I) Theoretiſche
1. natürliche
α) arithmetiſche,
β) phyſiſche,
2. künſtliche
α) harmoniſche, oder die Harmonik,
β) rhytmiſche, oder Rhytmik,
γ) metriſche, oder Metrik.

II) Practiſche
1. in Anſehung der muſikaliſchen und poetiſchen Ausarbeitung, in die
α) Melopöie,
β) Rhytmopöie,
γ) Poeſik,
2. in Anſehung der muſikaliſchen und poetiſchen Ausführung und Vorſtellung, in die
α) organiſche, oder inſtrumental Muſik,
β) odiſche, oder vocal Muſik,
γ) hypocritiſche.

Daß der arithmetiſche und phyſiſche Theil der theoretiſchen Muſik noch zur Zeit zur Muſik gehören, wenn ſich gleich nicht alle Practiker, entweder aus Bequemlichkeit, oder andern Urſachen, die die Ausübung der Kräfte des Verſtandes angehen, damit bekannt machen, davon zeuget eine Menge hievon vorhandner Schriften.

Die Harmonik wird vom Ptolomäus als eine Fertigkeit beſchrieben, die Größe der Töne in Anſehung ihrer Höhe und Tiefe zu empfinden, und beym Euclides heißt ſie eine Wißenſchaft, die Natur muſikaliſcher Töne zu unterſuchen, um ſolche zur Ausübung anzuwenden. Wir laßen die

die Richtigkeit dieſer Erklärungen ununterſuchet, und bemerken nur, daß ſie in ſieben Theile unterſchieden, und darinnen von den Tönen, Intervallen, Syſtemen, Klanggeſchlechten, Mutationen, Tonarten, und der Melopöie gehandelt wird. Wenn die Melopöie allhier zu einem beſondern Theile der Harmonik gemacht wird, da ſie ſonſten einen ganzen Theil für ſich alleine macht: ſo zeiget dieſes von eben keiner zu guten Ordnung der Griechen. Doch wir übergehen dieſes, und bemerken nur

1. 2) Daß, da wir nicht allein mehrere geſchickte Töne zur Muſik haben, als die Alten, ſondern zugleich die Verhältniße der Intervallen, Dank ſey es dem Zarlino, beßer kennen, als jene ſie gekannt haben, unſere heutige Lehre hievon von weit größerm Umfange, als bey ihnen iſt.

3) Ein Syſtema wird vom Nikomach als ein Umfang von zweyen und mehrern Intervallen beſchrieben, und auf ſiebenerley Art unterſchieden, als

α) in Anſehung der Größe. Ein größer Syſtem iſt von einem kleinern unterſchieden, z. E. der Umfang einer Octave von dem Umfang eines Tritoni. (Dieſes verſteht ſich ſchon aus der Lehre von den Intervallen. Aber die Griechen lieben die Eintheilungen.)

β) In Anſehung des Generis. Es giebt diatoniſche, chromatiſche, und enharmoniſche Syſtemen. (Dieſes gehört zur Lehre vom Klanggeſchlechte. Man ſiehet hieraus, daß das Wort Syſtem eins von den überzähligen Wörtern der Muſik iſt, die man ſtatt der rechten, zur Veränderung gebraucht. Es geſchiehet ſolches auch heutiges Tages mit mehr als einem Worte.)

γ) In Anſehung des Wohl- oder Mislaute. Es giebt conſonirende und diſſonirende Syſtemen. (Hier wird Syſtem anſtatt Intervall gebraucht. Man ſiehet hieraus, daß die Griechen an drey, vier und mehrern Oerter gelehrt haben, was ſie in einem einzigen zuſammen faßen ſolten.)

δ) In Anſehung der rational- und irrational Verhältniße der Intervallen. (Die Lehre hievon gehört in das Capitel von den Intervallen.)

ε) In Anſehung der ſtuffenweiſen und unterbrochnen Fortſchreitung (*ordinati atque præpoſteri differentia*). Dieſes gehört wieder zur Lehre von den Intervallen.

Bayerische Staatsbibliothek München

ζ) In Anſehung der verbundnen und unverbunden Tonleitern, oder Tetrachorde. Hievon werden wir bey den Tetrachorden hören. In unſrer Muſik iſt dieſer Unterſcheid unnütz. Wir theilen die Töne octavenweiſe ein.

η) In Anſehung der Octavengattungen. Wir überſetzen auf dieſe Art den Ausdruck: *differentia immutabilis ac mutabilis*, in welchem Verſtande, wie Euclides ſagt, die Syſteme von einander unterſchieden ſind, wie *ſimplicia* und *non ſimplicia*, d. i. einfache und doppelte. Die einfachen Syſtemen ſind, worinnen der Geſang nicht mehr als eine Meſe berühret; (quae modulatam ſeriem vni Meſe aptatam habent;) die zuſammengeſetzten Syſteme ſind, worinnen der Geſang mehr als eine Meſe berühret; (quae modulatam ſeriem duabus, tribus &c. aptatam habent.) Um dieſe Beſchreibungen des Euclides zu verſtehen, müſſen wir den Ariſtides zu Hülfe nehmen, welcher ſagt: *ſimplicia* ſunt, quae ſecundum vnum modum exponuntur; *non ſimplicia*, quae per plurium modorum nexum fiunt, das heißt: einfache ſind, die nur eine Tonart berühren; zuſammengeſetzte ſind, die mehr als eine Tonart berühren. Hier iſt zu merken, daß das Wort Tonart für Octavengattung, zwo ganz unterſchiedne Dinge, wie wir an ſeinem Orte ſehen werden, genommen wird. Wenn wir nun ſtatt Tonart, das Wort Octavengattung brauchen: ſo iſt der Verſtand gar leicht einzuſehen, und dieſer: daß einfache Syſtemen ſolche ſind, die ſich in dem Umfang einer einzigen Octave erhalten, von dem tiefſten Tone an bis zu ſeiner Meſe gerechnet; die folglich nicht mehr als zween Tetrachorde berühren, vom Proslambanomenos A bis zur Octave dieſes *a*, welche Meſe genennet wird. Sobald der Umfang dieſer Octave *A H c d e f g a* alſo überſchritten, und der Geſang bis zur Octave von H c oder d ꝛc. ausgedehnet ward: ſo entſtanden dadurch mehrere, oder zuſammengeſetzte Syſtemen. So lange man alſo, es mogte ſein in was für einer Tonart oder Verſetzung es wollte, in der hypoderiſchen, hypophrygiſchen, ꝛc. doriſchen oder lydiſchen, u. ſ. w. den Geſang in dem Umfange einer einzigen Octavengattung erhielte: ſo lange war dieſes Syſtem einfach; und ſobald man in eine andere Octavengattung auszuweichen, oder zu moduliren, anfieng, ſobald entſtanden zuſammen-

ſammengeſetzte Syſtemen. Wenn die Octave des zweyten, dritten oder vierten Tons ꝛc. des erſtern Tetrachords alsdenn eine Meſe genennet ward: ſo geſchahe ſolches, nicht deßwegen, weil ſolche Octaven wirkliche Meſen waren; ſondern weil ſie in demjenigen Grade der Höhe ſich befanden, welche in einer andern Tonart dieſe Meſe einnahm. Jedoch, dieſes zu verſtehen, muß man erſtlich leſen, was wir von den Modis und den Octavengattungen vortragen werden. In unſrer heutigen Lehre von der Tonwechſelung wird übrigens dieſer Artikel beßer, als bey den Alten, gezeiget.

4) Das Wort Klanggeſchlecht (genus) an ſich wird heutiges Tages eben ſo gebraucht, als ehemahls. Wie die drey Klanggeſchlechte, das diatoniſche, chromatiſche und enharmoniſche beſchaffen geweſen, wird in der Folge vorkommen. Weil viele unter unſern heutigen Muſicis, bey ihrem rechten Gebrauch der Klanggeſchlechte, die rechte Benennung derſelben nicht wißen: ſo will ich ein Paar Worte davon ſagen.

α) Das diatoniſche Klanggeſchlecht iſt, worinnen die Intervalle in ganzen Tönen, und groſen halben Tönen einander folgen,

z. E. c. d. e. f. g. a. h. c
cis. dis. eis. fis. gis. ais. his. cis
des. es. f. ges. as. b. c. des.

ferner:

a, h, c, d, e, f, g, a
b, c, des, es, f, ges, as, b

und ſo in andern Tönen.

β) Das chromatiſche Klanggeſchlecht iſt, worinnen kleine halbe Töne auf einander folgen, z. E.

g, gis, oder a, ais,
ges, g, oder es, e,

(Wie werden diejenigen hier zu rechte kommen, die, nach dem alten Schlendrian, oder aus Unwißenheit, b anſtatt ais, dis anſtatt es ꝛc. ſprechen? Sie ſind nicht im Stande, jemanden einen deutlichen Begriff von dem Unterſcheide des Hauptmerkmahls des diatoniſchen und chromatiſchen Klanggeſchlechts beyzubringen. Der Hr. Weitzler merke ſich dieſes, oder werfe

ſich zu keinem Doctor in der Tonkunſt auf, weil er ſich nur lächerlich macht. Für Janitſcharen-Virtuoſen könnte ſeine Einſicht hinlänglich ſeyn.)

Ein vermiſchtes diatoniſch-chromatiſches Geſchlecht iſt alſo dasjenige, worinnen die Folge der Intervallen theils mit ganzen, theils mit abwechſelnden großen und kleinen halben Tönen geſchicht, z. E. in Abſicht auf die halben Töne:

h. c. cis. d. dis. e
oder
h, ais, a, gis, g, fis
oder
a. b. h. c. cis. d.

diatoniſche halbe Töne, oder große halbe Töne ſind im erſten Exempel h c; ferner cis d, und endlich dis e; chromatiſche halbe Töne oder kleine halbe Töne ſind c cis, und d dis.

γ) Das enharmoniſche Geſchlecht wird in unſerm Syſtem, da wir die Octave in zwölf halbe Töne, eintheilen, nicht nach Art der Alten, (die zwiſchen den beyden Tönen eines halben Tons, einen Viertheilton, wo nicht anbrachten, doch zu berechnen pflegten,) ſondern auf eine andere Art hauptſächlich gebraucht. Weil ein jeder halber Ton der Octave bey uns ſowohl die Poteſtatem eines großen, als kleinen halben Tons hat: ſo verwandeln wir entweder einen kleinen halben Ton in einen großen, oder einen großen halben Ton in einen kleinen, und richten die Ordnung der Harmonie dieſer Verwandlung zu Folge ein. Z. E. es kommen die diatoniſch halben Töne a gis vor. Wenn man zuförderſt dem gis ſeine Harmonie giebt, die darauf gehört, und alsdenn das gis in ein as verwandelt, und dieſem as zu Folge in der Ordnung der Harmonie verfährt: ſo heißt ſolches bey uns eine Verwechſelung des Geſchlechts, oder ein Gebrauch des enharmoniſchen Klanggeſchlechts. Daß dieſe Art von Ausübung des enharmoniſchen Geſchlechts von ziemlich ſtarker Wirkung in das Ohr und den Verſtand iſt, wißen alle diejenigen, die den Proceß der Verwechſelung verſtehen. Indeſſen fehlt es uns nicht gänzlich an der Ausübung der Enharmonie nach Art der Griechen. Aber wir bringen ſolche nicht zu Papier. Wir überlaßen es der Einſicht des zur Hervorbringung eines Viertheilstons

tons geſchickten Sängers, ſolchen gelegentlich bey ſchmerzhaften Ausdrücken ꝛc. anzubringen. Die Griechen haben alſo ſo wenig in Anſehung der dreyen Klanggeſchlechte etwas voraus, daß wir ſie vielmehr bey weitem übertreffen, indem wir, um nur bey den enharmoniſchen Tönen zu bleiben, ſolche ſowohl in der Harmonie, als Melodie, zu gebrauchen wiſſen. Nach allem dieſen iſt die Güte des enharmoniſchen Geſchlechts noch lange nicht erwieſen. Wer von gezwungnen Künſteleyen ein Liebhaber iſt, und die Natur von ſich ſtoßen will, wird ſeine Rechnung dabey finden. Jedennoch iſt beſtändig die eine enharmoniſche Verwechſelung beßer als die andere.

5) Die **Mutation** (metabole), oder **Abwechſelung** geſchicht nach dem Euclides, auf viererley Art:

α) In Anſehung des **Klanggeſchlechts**, wenn man von dem diatoniſchen zum chromatiſchen, oder enharmoniſchen, oder umgekehrt, u. ſ. w. übergeht. Bey den Alten waren die Compoſitionen entweder in den diatoniſchen Tetrachorden ganz allein, als in h. c. d. e. &c. oder in den chromatiſchen ganz allein, als in h, c, cis, e &c. oder in den enharmoniſchen ganz allein, als in h, h ✚, e, e, &c. oder in vermiſchten Tetrachorden, als in dem diatoniſch-chromatiſchen, als h, e, cis, d, e; oder in dem diatoniſch-enharmoniſchen, als in h, h ✚, c, d, e; oder in dem chromatiſch-enharmoniſchen, als in h, h ✚, c, cis, e; oder in dem vermiſchten diatoniſch-chromatiſch-enharmoniſchen, als in h, h ✚, c, cis, d, e. Itzo wird man einſehen, was eine metabole per genus iſt.

β) In Anſehung des **Syſtems**, wenn man aus einem unverbundnen Tetrachord in ein verbundnes übergeht. Dieſes wird aus der Lehre von den Tetrachorden begreiflich werden.

γ) In Anſehung der **Octavengattung**, wenn man aus der doriſchen in die lydiſche Octavengattung übergeht. Dieſes heißet bey uns eine Veränderung der Tonart, oder des Modi, und die Alten nennten es zwar auch ſo; aber ſie hätten das Wort **Octavengattung** gebrauchen ſollen, wie aus der Lehre von dieſen letztern und den erſtern, nemlich den Modis, erhellen wird. Daß es hiemit ſeine vollkommene Richtigkeit habe, will ich aus dem Euclides ſelber, der die beyden Wörter **Octavengattung** und **Modus** beſtändig vermenget, ſo wie alle übrigen Auctores, erweiſen.

Er sagt, daß einige Tonwechselungen durch consonirende, andere durch dissonirende Intervalle geschehen, z. E. jenes, wenn man vom c ins g geht; dieses, wenn man vom c ins d geht; ferner, daß einige Tonwechselungen bequemer als die andern sind. So sind diejenigen bequemer, die mehr Aehnlichkeit unter sich haben, und diejenigen unbequemer, die weniger Aehnlichkeit unter sich haben; ein Exempel vom ersten Falle ist, wenn man aus der lydischen Tonoctave c, d, e, f, g, a, h, c, in die hypophrygische g, a, h, c, d, e, f, g, ausweichet; und ein Exempel vom letztern Falle ist, wenn man aus der lydischen Octave c d e f g a h c, in die mixolydische h c d e f g a h, ausweichet, und so weiter.

δ) In Ansehung der Melopöie, wenn man aus der hohen Schreibart in die niedrige, oder mittlere, oder umgekehrt ꝛc. übergehet.

6) 7) Von den Tonarten und der Melopöie wird besonders gehandelt werden.

§. 84

Die Rhythmik und Rhytmopoie sind so wenig von unsrer heutigen Musik ausgeschloßen, daß sie vielmehr, und auf eine strengere Art, die ihren Grund in der Schönheit der Symmetrie hat, als bey den Alten, ausgeübt werden. Die Metrik ist ein Theil unsrer Vocalmusik, so wie sie es bey den Alten war. Hieher gehört auch die Poetik. Die Melopöie ist die Kunst, Melodien zu erfinden. Dieser Theil wird ohne Zweifel itzo beßer gelehrt, und ausgeübt, als bey den Alten; eben so wie die organische, oder Instrumentalmusik, und die odische oder die Singmusik. Was die hypocritische Musik anlanget, so heist diejenige Kunst, der sie eigentlich untergeordnet ist, *orchesis*, und bey den Römern *saltatio*, und diese Orchesis beſtand darinnen, daß sie nicht allein alles lehrte, was die Tanzkunst im eigentlichen Verstande lehret, sondern sie schrieb auch den Schauspielern Regeln vor, wie sie ihre Gebährden und Stellungen einrichten sollten. Wenn nun die hypocritische Musik eigentlich die Gebährden eines Schauspielers angeht, und diese Gebährdenkunst so gar von den Alten, so wie ein Gesang, notiret, und dem declamirenden Schauspieler vorgelegt ward: so müßen wir zwar gestehen, daß keinem Opersänger heutiges Tages seine

Action

Action in Absicht auf diese Gebährden, d. i. auf die Bewegungen des Körpers, vorgeschrieben wird. Aber die Gebährdenkunst ist darum nicht auf unsern Theatern verlohren gegangen, indem man diese Action einem jeden selber überläßt, weil man glaubt, daß er in die Person überhaupt, die er spielet, und besonders in die Arie oder das Recitativ selbst, das er singet, Einsicht genung haben muß, um die dazu gehörige Action zu erfinden. Wenn unsre Sänger in dieser Action nicht alle gleich geschickt sind: so ist, ohne die Wahrscheinlichkeit zu verletzen, sehr glaublich, daß unter den Alten auch der eine Schauspieler sich vor dem andern in seiner auswendig gelernten Action wird unterschieden haben, so wie unter denjenigen, die ein musikalisches Stück mit einerley Manieren spielen, der eine solche allezeit mit mehrerer Leichtigkeit als der andere hervorbringen wird, nach der Beschaffenheit der Finger eines jeden. (Wir haben z. E. Clavieristen, die die Stücke unsers Herrn Bachs in dem Geschmack, als selbiger es verlanget, nicht im Stande sind zu spielen, weil ihre Fingern zu plump sind, die von diesem Meister bemerkte Manieren mit der gehörigen Leichtigkeit herauszubringen. Hierwider wäre nichts einzuwenden, wenn diese Leute nur nicht alsdenn den Geschmack der bachischen Sachen mit den elenden Manieren, die ihnen ihr roher ungebildter Geschmack eingiebt, verhunzen wollten. Sie könnten ja lieber etwas anders spielen, wenn sie ja von den Regeln der Kunst, und einem Genie zur Musik verlaßen sind, um sich für ihre eigne Hände etwas setzen zu können, so wie es von andern Practicis geschicht.) Daß die Alten übrigens auch aus freyem Geiste agirt, ohne sich einer vorgeschriebnen Action zu bedienen, siehet man aus dem Wettstreite des Cicero mit dem Roscius. Ein jeder bediente sich seiner Kunst, Roscius der Gebährden, und Cicero der Rede. Jener suchte bloß mit seinen Gebährden dasjenige auszudrücken, was dieser mit Wörtern that. Wenn hierauf einer den andern beurtheilet hatte: so veränderte Cicero die Worte, oder den Schwung seiner Rede, ohne dadurch den Verstand der Rede zu ändern; und Roscius mußte hernach diesen Verstand durch veränderte Gebährden ausdrücken, ohne durch diese Veränderung den Inhalt dieses stummen Spieles zu ändern. Wir wollen bey dieser Gelegenheit von der vertheilten Declamation und Action der alten Römer ein Wor sagen. Selbige bestand darinnen, daß indem ein Schauspieler die Rolle recitirte, der andre die Gebährden dazu machte. Die Gelegenheit hiezu gab ein berühmter Dichter, Nahmens Livius Andronicus, welcher im fünfhundert

dert vierzehnten Jahr nach der Erbauung Roms, und alſo im Jahre der Welt 3712. nach Rom kam, ohngefähr hundert und drey und zwanzig Jahre nach der Zeit, da die ordentlichen ſceniſchen Vorſtellungen in Rom ihren Anfang genommen hatten. Dieſer Livius Andronicus, der das erſte regelmäßige Stück aufs Theater brachte, ſpielte in einem ſeiner Stücke ſelbſt mit. Es war damahls gebräuchlich, daß die dramatiſchen Dichter, das Theater ſelbſt beſtiegen, und daſelbſt eine Perſon vorſtellten. Das Volk, welches ſich die Freyheit nahm, diejenigen Stellen, welche ihm gefielen, wiederhohlen zu laſſen, ſchrie ſo oft bis, oder noch einmahl, daß Andronicus von ſo vielen Wiederhohlungen heiſcher ward. Da es ihm nicht möglich war, länger zu declamiren: ſo bat er ſich von dem Volke die Erlaubniß aus, daß jemand anders ſeine Stelle im Recitiren vertreten dürfte. Währender Zeit, daß dieſer recitirte, machte Andronicus eben die Gebährden, welche er zuvor gemacht hatte, als er noch ſelbſt declamirte. Man bemerkte ſo gleich, daß ſeine Action weit lebhafter als zuvor war, weil er alle ſeine Kräfte anſtreckte, die nöthigen Gebährden deſto glücklicher zu machen; und da dieſer Proceß den Beyfall des Volks erhielte: ſo geſchahe es daher, daß man öfters eben dieſelbe Rolle unter zwo Perſonen vertheilte. Da die eine beßer recitiren, und die andre beßer agiren konnte: ſo war dieſe Vertheilung nicht ſo abgeſchmackt. Wir kommen, nach dieſer kleinen Ausſchweifung, auf die Lehre von der Beſchaffenheit der alten Muſik.

§. 85.

Die Töne werden zuförderſt vom ältern Bacchius in ſingende und ſprechende eingetheilet. Singende (emmeleis) ſind, deren Ausdehnung ſich beſtimmen läßet. Dieſer bedienen ſich die Tonkünſtler. Sprechende (pezoi, oder latein. pedeſtres) ſind, deren Ausdehnung ſich nicht beſtimmen läßet. Dieſer bedienen ſich die Redner. Ariſtides, und ſein Epitomator, Martianus Capella, welche die leztern Töne ſtetige Töne, (ſonos continuos,) und die erſtern unſtetige (ſonos discretos) nennen, ſetzen zwiſchen beyde eine Mittelgattung von Tönen, die von beyden etwas an ſich hat, und in welcher man ein Gedicht recitirt. Von den ſtetigen Tönen ſagt Nikomachus, daß keiner von ihnen gegen einen ſingenden Ton conſonirt.

§. 86.

§. 86.

Bevor wir die übrigen Eintheilungen der Töne erklären, wollen wir sehen, wie vieler singenden Töne sich die Alten in ihrer Musik bedient haben. Daß sie im Anfange sehr wenige gehabt haben müßen, ist wahrscheinlich, und alle Scribenten sagen es. Um die Anzahl und Größe derselben ist man aber so wenig einig, als über die Nahmen derjenigen, die dieselben nach und nach vermehret haben. Daß man auch nicht gleich im Anfange solche Art besayteter Instrumente gehabt haben müße, wo man durch das Aufsetzen der Finger eine Sayte verkürzen, und also aus einer Sayte mehr als einen Ton ziehen können, ist daraus klar, weil das Wort Sayte beständig für Ton gebraucht wird. Die Flöte wird auch vermuthlich über drey oder vier Löcher nicht gehabt haben, und nur nach dem Maaße, als die besayteten Instrumente mit Tönen vermehret worden, mit mehrern Löchern versehen worden seyn. Man siehet dieses daraus, weil die musikalischen Töne beständig nach der Anzahl der Sayten abgezählet worden sind. Es hatte aber die Lyre des Mercurius (§. 8.) nur anfänglich vier Sayten, welche, wie Boethius erzählt, dergestalt gespannet waren, daß die erste mit der zweyten, und die dritte mit der vierten eine Quarte; die erste mit der dritten, und die zweyte mit der vierten eine Quinte; die beyden mittelsten eine Secunde, und die beyden äußersten eine Octav unter sich machten. Man sehe folgendes Schema, welches wir, der Deutlichkeit wegen, mit den Nahmen unsrer Töne vorstellen:

e höchste Sayte.
h } die beyden mittlere Sayten.
a }
e die tiefste Sayte.

Diodorus von Sicilien vergleichet dieses System des Merkurs mit den vier Jahrszeiten. Er mag die Vergleichung verantworten. Wie Merkur, von deßen anderweitigen Einsicht in die arithmetische Musik keine Zeugniße beygebracht werden, so gleich sprungweise auf diese künstliche harmonisch-arithmetische Eintheilung der Octave gekommen, davon finde ich keine zuverläßige Nachricht. Wir brauchen dem Boethius nicht mehr als das Zeugniß eines ältern Scribenten, des Nikomachus aus Gerasa, entgegen zu setzen, welcher uns mit Umständen berichtet, daß bis zur Zeit

wurden: ſo kamen dadurch folgende zwey Syſteme, und zwar das eine von zehn, und das andere von eilf Tönen zum Vorſchein:

Erſtes Syſtem.

11. Nete diezeugmenon,	e	3tes Tetrach.
10. Paranete diezeugmenon,	d	
9. Trite diezeugmenon,	c	
8. Parameſe,	h	
7. Meſe,	a	2tes Tetrach.
6. Lichanos meſon,	g	
5. Parypate meſon,	f	
4. Hypate meſon,	e	1ſtes Tetrach.
3. Lichanos hypaton,	d	
2. Parypate hypaton,	c	
1. Hypate hypaton,	H	

Zweytes Syſtem.

10. Nete ſynemmenon,	d	3tes Tetrach.
9. Paranete ſynemmenon,	e	
8. Trite ſynemmenon,	b	
7. Meſe,	a	2tes Tetrach.
6. Lichanos meſon,	g	Verb.
5. Parypate meſon,	f	
4. Hypate meſon,	e	1ſtes Tetrach.
3. Lichanos hypaton,	d	
2. Parypate hypaton,	c	
1. Hypate hypaton,	H	

Beyde Syſteme ſind darinnen von einander unterſchieden, wie man ſiehet, daß in dem zweyten alle drey Tetrachorde verbunden ſind, in dem erſten aber nur die beyden tiefern. Wenn vermittelſt des erſten Syſtems, die Muſik mit drey tiefern Tonen allein vermehrt ward, ſo ward vermittelſt des zweyten ſo gar ein neuer Ton in dem höhern Tetrachord eingeführet, jedoch ein andrer dafür weggelaßen; und da wegen der Zuſammenhängung der beyden oberſten Tetracherden, auch ein Ton in der Höhe wegbleiben mußte: ſo ward die Bedeutung der Nahmen, dieſem zu Folge, in dem höhern Tetrachorde des zweyten Syſtems, verändert. Dieſe Veränderung ward dergeſtalt unternommen, daß, weil die Folge der Töne des dritten Tetracherds in beyden Syſtemen, in Anſehung der Proportion, einander ähnlich war, man zwar einerley Wörter beybehielte, ſolche aber, durch den Zuſatz der Wörter diezeugmenon, unverbunden) und ſynemmenon, (verbunden) von einander unterſchied, und dergeſtalt auf die Töne applicirte, wie man in Vergleichung des dritten Tetrachords aus dem erſtern Syſtem mit dem zweyten, ſehen kann.

§. 90.

Was man bisher in der Tiefe verſucht hatte, geſchahe nunmehr in der Höhe. Zu dem erſtern Syſtem ward ein verbundnes, zu dem zweyten

ein

ein unverbundnes Tetrachord aufwärts hinzugefüget, und damit die Sayte Meſe zu beyden Extremitäten eine Octave hätte, ſo ward annoch unten ein tiefer Ton, mit der Benennung **Proslambanomenos**, außerhalb dem erſten Tetrachord, angehänget. Solchergeſtalt beſtanden beyde Syſtemen nunmehr, wiewohl auf verſchiedne Art, aus funfzehn Tönen, als:

Das erſte Syſtem.		Das zweyte Syſtem.	
15. Nete hyperbolaeon,	a	15. Nete hyperbolæon,	a
14. Paranete hyperbolæun	g	14. Paranete hyperbolæon,	g
13. Trite hyperbolæon,	f	13. Trite hyperbolæon,	f
12. Nete diezeugmenon,	e	12. Nete diezeugmenon,	e
11. Paranete diezeugmenon,	d	11. Nete ſynemmenon,	d
10. Trite diezeugmenon,	c	10. Paranete ſynemmenon,	c
9. Parameſe,	h	9. Trite ſynemmenon,	b
8. Meſe,	a	8. Meſe,	a
7. Lichanos meſon,	g	7. Lichanos meſon,	g
6. Parypate meſon,	f	6. Parypate meſon,	f
5. Hypate meſon,	e	5. Hypate meſon,	e
4. Lichanos hypaton,	d	4. Lichanos hypaton,	d
3. Parypate hypaton,	c	3. Parypate hypaton,	c
2. Hypate hypaton,	H	2. Hypate hypaton,	H
1. Proslambanomenos,	A	1. Proslambanomenos.	A.

Beyde Syſtemen, die man in Vergleichung der vorhergehenden beyden mit zehn und eilf Tönen, die **größern**, ſo wie die andern die **kleinern Syſteme** nennte, machen, in Anſehung der verſchiednen Töne, nicht mehr als ein einzigs Syſtem von **ſechzehn Tönen** im Grunde aus. Nichts deſtoweniger wurden ſolche von den Griechen für **achtzehn** gezählet, und dieſes geſchahe, wann ſie die beyden größern Syſteme, auf folgende Art in **fünf Tetrachorde** eintheilten, und in das von ihnen ſo genannte **größte** oder **unveränderliche Syſtem** brachten. Ich will daßelbe zugleich mit den beym Martianus Capella befindlichen, und bey den Römern üblichen lateiniſchen Nahmen, herſchreiben:

Das größte Syſtem.

18. Nete hyperbolæon,	*Vltima excellentium,*	$\bar{a}$	
17. Paranete hyperbolæon, oder hyperbolæon diatonos,	*Excellentium extenta,*	$\bar{g}$	5 Tetrach.
16. Trite hyperbolæon,	*Tertia excellentium,*	$\bar{f}$	
15. Nete diezeugmenon,	*Vltima diuiſarum,*	$\bar{e}$	
14. Paranete diezeugmenon, oder diezeugmenon diatonos,	*Diuiſarum extenta,*	$\bar{d}$	4 Tetrach.
13. Trite diezeugmenon,	*Tertia diuiſarum,*	$\bar{c}$	
12. Parameſe,	*Prope media,*	h	
11. Nete ſynemmenon,	*Vltima coniunctarum,*	$\bar{d}$	
10. Paranete ſynemmenon, oder ſynemmenon diatonos,	*Coniunctarum extenta,*	$\bar{c}$	3 Tetrach.
9. Trite ſynemmenon,	*Tertia coniunctarum,*	b	
8. Meſe,	*Media,*	a	
7. Lichanos meſon, oder Meſon diatonos,	*Mediarum extenta,*	g	2 Tetrach.
6. Parypate meſon,	*Subprincipalis mediarum,*	f	
5. Hypate meſon,	*Principalis mediarum,*	e	
4. Lichanos hyparon, oder hypaton diatonos,	*Principalium extenta,*	d	1 Tetrach.
3. Parypate hypaton,	*Subprincipalis principalium*	c	
2. Hypate hypaton,	*Principalis principalium,*	H	
1. Proslambanomenos,	*Adjumta l. adquiſita,*	A	

Das erſte Tetrachord wurde Tetrachordum Hypaton oder principalium; das zweyte Tetrachordum meſon oder mediarum; das dritte Tetr. ſynemmenon, oder coniunctarum; das vierte Tetr. diezeugmenon, oder diuiſarum; und das fünfte Tetr. hyperbolæon, oder excellentium genennet.

§. 91.

Nachdem wir die Eintheilung der muſikaliſchen Töne nach Tetrachorden geſehen, ſo müßen wir auch die nach Pentachorden (nach den Fünfſaytern) kennen lernen. Dieſe Eintheilung wurde gemacht, damit der außerhalb den Tetrachorden angenommene Ton **Proslambanomenos**, auch, in einer gewißen Ordnung, ins Syſtem der Töne getragen werden könnte. So viel man Tetrachorden hatte, nemlich fünf, ſo viel ſeßte man auch Pentachorde, wovon

das

Das erſte gieng von dem Tone Proslambanomenos bis zu Hypate Meſon, d. i. von A bis e.

Das zweyte gieng von Lichanos hypaton bis zur Meſe, d. i. von d bis a.

Das dritte gieng von Lichanos meſon bis zu Nete ſynemmenon, d. i. von g bis $\bar{a}$.

Das vierte gieng von Meſe bis zu Nete diezeugmenon, d. i. von a bis $\bar{e}$.

Das fünfte gieng von Paranete diezeugmenon bis zu Nete hyperboläon, d. i. von $\bar{a}$ bis $\bar{a}$.

Dieſe beyde relativiſche Arten, die Töne einzutheilen und abzuzählen, blieben bis zur Zeit **Guidons aus Arezzo**, welcher die Tonleitern **heptachordenweiſe** zu vertheilen anfieng, bis man endlich noch eine Veränderung vornahm, und die Töne **octochordenweiſe**, d. i. nach **Octaven** vertheilte, eine Manier, nach welcher wir heutiges Tages verfahren, und welche, ſo lange man nach vernünftigen Regeln verfähret, keiner andern Platz machen wird.

Die Eintheilung der Töne eines Tetrachords nach gewißen Regeln, heißt ein **Klanggeſchlecht**, *(genus)*, und wenn die vier Töne eines Tetrachords, auf vorher beſchriebne Art, dergeſtallt hintereinander folgen, daß die beyden erſten, von unten nach oben gerechnet, einen halben Ton machen; der zweyte und dritte einen ganzen Ton, und der dritte und vierte wieder einen ganzen Ton: ſo heißt man eine ſolche Eintheilung der Töne ein **diatoniſches Klanggeſchlecht**, z. E.

a , Meſe.
g , Lichanos Meſon.
f , Parypate Meſon.
e , Hypate Meſon.

Dieſes Klanggeſchlecht hat, wie Ariſtides artig ſagt, den **Merkurius**, oder die Natur ſelbſt zum Urheber. Als aber die Tonkünſtler in der Folge der Zeit ſich nicht mit dieſen ganzen, und halben Tönen begnügten, ſondern bey der Verbindung der beyden Syſteme, die beyden Töne **Trite Synemmenon** und **Parameſe**, unmittelbar hintereinander zu gebrauchen anfiengen: ſo gab dieſes bey weiterm Nachdenken, Gelegenheit, in jedem Tetrachord zwiſchen den zweyten und dritten Ton einen halben Ton einzuſchieben. Dadurch entſtand ein zweytes Klanggeſchlecht, welches das **chromatiſche** genennet ward von **Chroma**, die Farbe. So wie das eine **Farbe** genennet

net wird, was zwiſchen dem ſchwarzen und weißen iſt, ſagt Capella, ſo wird auch der halbe Ton, wovon allhier die Rede iſt, *Chroma*, oder *Color*, das iſt, Farbe genennet. Man ſehe folgendes Schema eines ſolchen chromatiſchen Klanggeſchlechts, worinnen man, nach der Regel der Alten allezeit den dritten Ton des diatoniſchen Geſchlechts, um dem neuen Tone Platz zu machen, und die Zahl des Tetrachords nicht zu überſchreiten, weggelaßen hat:

18.	a	Nete hyperbolæon.
17.	ges (fis)	*Paranete hyperbolæon chromatice.*
16.	f	Trite hyperbolaeon.
15.	e	Nete diezeugmenon.
14.	des (cis)	*Paranete diezeugmenon chromatice.*
13.	c	Trite diezeugmenon.
12.	h	Parameſe
11.	d	Nete ſynemmenon.
10.	ces (h)	*Paranete ſynemmenon chromatice.*
9.	b	Trite ſynemmenon.
8.	a	Meſe,
7.	ges (fis)	(ges) *Lichanos meſon chromatice.*
6.	f	Parypate meſon.
5.	e	Hypate meſon.
4.	des (cis)	*Lichanos hypaton chromatice.*
3.	c	Parypate hypaton
2.	H.	Hypate hypaton.
1.	A.	Proslambanomenos.

Wenn man dieſe vier neuen Töne zu den ſechzehn diatoniſchen Tönen hinzu thut: ſo haben die Alten nunmehro zwanzig Töne in ihrer Gewalt. Weil ſie aber durch ihre Art zu zählen, aus ſechzehn Tönen ihrer achtzehn machen, wie wir oben geſehen haben, und den unter dem Nahmen *Parameſe* ſchon vorhandnen Ton, unter der veränderten Benennung *Paranete ſynemmenon chromatice* allhier noch einmahl in Rechnung bringen: ſo kömmt es daher, daß die Griechen nunmehr ſchon drey und zwanzig Töne zählen.

§. 92.

So wie, vermittelſt des vorhergehenden Chromatis, der erſte ganze Ton eines jeden Tetrachords in zween halbe Töne eingetheilet war: ſo hätte

hätte man nun auch den zweyten ganzen Ton in zween halbe Töne unterſcheiden ſollen. Es war den Tonkünſtlern wenigſtens ſehr bekannt, wie wir aus der Einrichtung ihrer Tonarten ſehen werden, daß zwiſchen dieſem ganzen Tone annoch ein halber Ton anzubringen wäre. Allein anſtatt deßen fielen ſie auf das thörichte Vornehmen, den vor den beyden ganzen Tönen vorhergehenden halben Ton in zween **Viertheiltöne** zu unterſcheiden. Die daraus entſtehende Folge von Tönen wurde das **enharmoniſche Klanggeſchlecht** genennet. Es beſtand ſelbiges in jedem Tetrachord aus zween Viertheilstönen und dem Intervalle einer großen Terz, wie man aus folgender Vorſtellung ſiehet. Die verſchiednen Gattungen der drey Klanggeſchlechter verſparen wir bis auf den arithmetiſchen Theil der Muſik.

18. a. Nete hyperbolæon
17. f. *Paranete hyperbolæon enarmonios.*
16. e♯. Trite hyperbolæon (enharmoniſch fes)
15. e. Nete diezeugmenon
Wir bemerken den **eigentlichen enharmoniſchen** Ton mit dem Zeichen ♯.
14. c. *Paranete diezeugmenon enarmonios.*
13. h♯. Trite diezeugmenon, (enharmoniſch ces)
12. h. Parameſe
11. d. Nete ſynemmenon.
10. b. *Paranete ſynemmenon enarmonios.*
9. a♯. Trite ſynemmenon. (enharmoniſch bes)
8. a. Meſe.
7. f. *Lichanos meſon enarmonios.*
6. e♯. Parypate meſon, (enharmoniſch fes)
5. e. Hypate meſon.
4. c. *Lichanos hypaton enarmonios.*
3. H♯. Parypate hypaton, (enharmoniſch ces).
2. H. Hypate hypaton.
1. A. Proslambanomenos.

Wenn wir dieſe fünf neuen Töne zu den vorigen zwanzig hinzuthun: ſo haben die Griechen anitzo, in dem Umfange ihrer beyden Octaven, nach unſrer Art zu reden, **fünf und zwanzig** Töne überhaupt, ob ſie ſelbige gleich,

wegen ihrer vorhin erklärten Art zu zählen, für acht und zwanzig rechnen. Sonſt iſt noch zu merken, daß die beyden letzten Klanggeſchlechter, das chromatiſche und enharmoniſche, unter dem Hauptnahmen der dichten Klanggeſchlechter (generum ſpiſſorum oder denſorum) pflegen begriffen zu werden; und zwar heißet das chromatiſche das dichte, und das enharmoniſche das dichteſte Geſchlecht. Das diatoniſche wird im Gegenſatze das weite Klanggeſchlecht (genus rarum) genennet.

§. 93.

Die Töne dieſer Geſchlechter werden in Abſicht auf ihren Stand innerhalb den Tetrachorden eingetheilet in unbewegliche, und bewegliche.

a) Unbewegliche, ſtehende oder feſte Töne ſind, welche in allen drenen Klanggeſchlechten ihren Ort unveränderlich behaupten, und ſind zweyerley Gattung, entweder

barypycni, d. i. diejenigen, die in der erſten Region der dichten Klanggeſchlechter (generum ſpiſſorum) ſtehen. Region bedeutet ſo viel als Stuffe, nach unſrer Art zu reden. So werden dieſe Töne von den Griechen definirt, da ſie gleichwohl ſelbige als ſolche Töne richtiger beſchrieben hätten, die in jedem Tetrachord die erſten ſind, weil ſie nemlich ſowohl dem weiten, als den dichten Klanggeſchlechtern gemeinſchaftlich angehören. Dieſe Töne ſind übrigens:

5. Nete diezeugmenon,
4. Parameſe,
3. Meſe,
2. Hypate meſon,
1. Hypate hypaton.

oder

apycni; d. i. diejenigen, die mit den, die dichten Klanggeſchlechter characteriſirenden Tönen, in keiner Verbindung ſtehen, als:

Nete hyperboläon,
Nete ſynemmenon,
Proslambanomenos.

β) Bewegliche Töne ſind, welche in der Mitte der unbeweglichen Töne ihren Platz haben, und ſind entweder

Meſopycni, d. i. diejenigen, die, in dem dichteſten Klanggeſchlechte, in der Mitte des getheilten halben Tons ſtehen, und ſind folgende fünf:

5. Trite hyperbol.
4. Trite diezeugm.
3. Trite ſynemmen.
2. Parypate meſon,
1. Parypate hypat.

oder **Grypycni,** d. i. diejenigen, die in der letzten Region des getheilten halben Tons, in dem dichteſten Klanggeſchlechte; aber in der Mitte des getheilten ganzen Tons in dem chromatiſchen Klanggeſchlechte ſtehen, und ſind

5. Paran. hyperb.
4. Par. diezeugmen.
3. Par. ſynemmen.
2. Lich. meſon.
1. Lich. hypaton.

oder **Diatoni.** d. i. diejenigen, die im diatoniſchen Geſchlecht in der vorletzten Region ſtehen, und ſind folgende fünf:

1. Par. hyperbol.
2. Par. diezeugm.
3. Par. ſynemmen.
4. Lich. meſon.
5. Lich. hyberbol.

§. 94.

Ueber die verkehrte Benennung der Töne im enharmoniſchen Geſchlechte muß man ſich billig wundern, indem die Griechen darinnen gerade der im chromatiſchen Geſchlecht beobachteten Regel entgegen handeln. Wenn hier ein ganzer Ton in zween halbe Töne getheilet, und alſo zwiſchen die beyden Enden des ganzen Tons ein mittler Ton eingeſchoben wird, ſo nennen ſie dieſen mittlern Ton nach dem oberſten Ende des ganzen Tons; z. E. wenn zwiſchen f und g, oder zwiſchen Trite hyperbolæon und Paranete hyperbolæon ein halber Ton eingeſchoben wird, ſo nennen ſie ſelbigen nach Paranete, als nach dem oberſten Ende des ganzen Tons f - g, welches eben ſo viel iſt, als wenn wir den halben Ton zwiſchen f - g, nach dem g benennen, das iſt, aus dem g ein ges machen.

Hierinnen verfahren die Griechen auch Recht, ob ſie dieſen mittlern Ton auch gleich nach Trite hätten benennen können, welches alsdenn ſo viel geweſen ſeyn würde, als wenn wir den halben Ton zwiſchen f und g, ein fis nennen. Aber hievon wollen wir hernach reden. Wir bemerken nur allhier, daß die Griechen bey Benennung des aus der Theilung des halben

Tons entſpringenden Viertheilstons, z. E. des zwiſchen h und c, oder zwiſchen hypate und parypate, befindlichen Viertheilstons, ebenfals die vorige Regel hätten gebrauchen, und denſelben parypate enarmonios benennen ſollen, anſtatt die Benennung dazu von einem ganz fremden Tone, nemlich vom lichanos herzunehmen, ein Umſtand, der von ſo vieler Unrichtigkeit zeuget, als er in der Lehrart Verwirrung anrichtet. Das *in tenui labor* kann mit Recht auf die Vervielfältigung der Dinge ohne Noth, auf die theils falſche, theils überhäufte Benennungen, und die muſikaliſche Noten der Griechen appliciret werden, wie man noch weiter in der Folge bemerken wird. Um übrigens die enharmoniſchen Töne der Griechen, auf eine, der ihrigen ähnliche, Art auszudrücken, haben wir in dem ganzen Syſtem der heutigen Muſik kein rechtes Wort. Denn die Zeichen e +, h +, u. ſ. w. ſind nichts weniger, als accurat. Ich habe aber zu dem Ende den Zuſaz gemacht: enharmoniſch *fes*, enharmoniſch *ces &c.* und mit dieſer Umſchreibung laßen ſich dieſe Töne einigermaßen geben, wenn man von dem eigentlichen heutigen Begriffe der Wörter fes, ces, u. ſ w. nach welchem ſie einen halben Ton anzeigen, einen Augenblick abſtrahiren will. Denn daß die enharmoniſchen Töne der Griechen, da ſie aus der Erniedrigung eines höhern Tons entſpringen, mit einem ſolchen Worte, das bey uns eine Erniedrigung anzeigt, ausgedrückt werden müſſen, wird keiner läugnen, als der die Wörter fis und ges, ces und des, zu vermiſchen gewohnt iſt. Daß ſie aber aus der Erniedrigung eines höhern Tons entſpringen, iſt leichte zu ſehen, wenn man den Ton *Trite hyperboleon* im enharmoniſchen Geſchlechte, welchen wir enharmoniſch *fes* nennen, mit *Trite hyperboleon* aus dem diatoniſchen Geſchlecht, und auf gleiche Art die Töne trite diezeugmenon, trite ſynemmenon, parypate meſon, und parypate hypaton, aus beyden Geſchlechtern vergleicht.

§. 95.

Wenn wir oben bey Erklärung des chromatiſchen Geſchlechts uns der doppelten Benennung, fis — ges, cis — des, u. ſ. w. bedienet haben: ſo iſt ſolches deßwegen geſchehen, weil ohne die erſtere Benennung in *is* nicht alle das was man chromatiſch heißet, darinnen gefunden haben würden, die letztere Benennung in *es* aber die rechte iſt, die dem chromatiſchen Geſchlecht der Griechen zukömmt. Wir nennen heutiges Tages nur diejenige Folge von halben Tönen chromatiſch, welche mit abwechſelnden großen und

kleinen

kleinen halben Tönen geſchicht, z. E. e — f — fis — g — gis — a. Iſt nur ein einziger halber Ton vorhanden, ſo muß derſelbe klein ſeyn, wenn die Fortſchreitung chromatiſch heißen ſoll; iſt er groß, ſo iſt die Fortſchreitung diatoniſch; z. E. f — fis iſt chromatiſch. Hingegen iſt f — ges diatoniſch. Indeſſen hat es den Griechen auch an der chromatiſchen Fortſchreitung nach heutiger Art, nicht gefehlet. Aber wenn ſie ſich derſelben bedienen wollten, ſo mußten ſie die diatoniſchen Tetrachorde mit den chromatiſchen verbinden, und alſo ein diatoniſch-chromatiſch Pentachord formiren. Denn folgende vier Töne aus ihrem chromatiſchen Tetrachord:

Nete diezeugmenon,
Paranete diezeugmenon chromatice
Trite diezeugmenon und
Parameſe,

enthalten nichts weniger als einen chromatiſchen Fortgang. Sie ſagen das, was bey uns folgende Töne ſagen:

e — des — c — h.

Der Ton Paranete diezeugmenon iſt nemlich, wie man aus dem diatoniſchen Geſchlechte weiß, ſoviel als d. Nun wird dieſer Ton durch den Beyſatz von chromatice um einen halben Ton erniedrigt. Folglich erhält er den Wehrt von *des*, aber nicht von *cis*. Sollte aber dieſer Fortgang nach unſrer Art chromatiſch ſeyn: ſo müßte er dieſes *cis* haben, nemlich:

e — cis — c — h

Gleichwohl iſt dieſer Ton Paranete diezeugmenon chromatice ein würklicher chromatiſcher Ton; aber in Abſicht auf den Ton, wovon er ſeinen Nahmen entlehnet, nemlich von Paranete diezeugmenon diatonos, und in Geſellſchaft mit ſelbigem kann er nach heutiger Art gebraucht werden, wie man aus folgender Vorſtellung ſehen kann:

f	Trite hyperbolaeon	d	Paran. diezeugm. diat.	e	Trite diezeugm.
		des	Paran. diezeugm. chrom.		

Man ſehe in den Tabellen Fig. 37.

a		b	e	f	(Baß nach unſrer Art.)

Nach dieſer chromatiſchen Folge im Abſteigen, ſehe man folgende im Aufſteigen:

c	Trite diezeugmenon.	des	Paran. diezeugm. chrom.	d	Paran. diezeugm. diat.	e
		d	Paran. diezeugm. diat.	f	Trite hyperbolaeon.	Nete diezeugmenon.

Man ſehe in den Tabellen Fig. 38.

f		b	as	g	g	c (Baß nach unſrer Art.)

Wer ſiehet nicht, daß die Griechen das chromatiſche Geſchlecht nach unſrer heutigen Art gebrauchen konnten; daß aber, wenn ſie ſelbiges thun wollten, ſie das diatoniſche Geſchlecht damit verbinden mußten? Sie haben auch ſolches in der That gethan, und nicht allein das diatoniſche und chromatiſche, ſondern auch das diatoniſche und enharmoniſche; ferner das chromatiſche und enharmoniſche, und endlich alle drey Genera, das diatoniſche, chromatiſche

ſche und enharmoniſche, zuſammen vermiſchet. Wie wäre es ihnen auch möglich geweſen, in ihrem von ihnen ſogenannten reinen chromatiſchen oder enharmoniſchen Klangſchlechte, was taugliches hervorzubringen? Ich will von allem eine Idee geben.

Vorſtellung,

(α) des diatoniſch-chromatiſchen Geſchlechts in einem Pentachord.

5. e.	Hypate meſon.	
4. d.	Lich. hyp. diaton.	
3. (des) cis.	Lichan. hyp. chrom.	
2. c.	Paryp. hyp.	
1. h.	Hyp. hypaton.	

(β) des diatoniſch-enharmoniſchen Geſchlechts in einem Pentachord.

5. e.	Hypate meſon.	
4. d.	Lich. hyp. diat.	
3. c.	Lich. hyp. enarm.	
2. h♯.	Paryp. hypat.	
1. h.	Hypate hypaton.	

(γ) des chromatiſch-enharmoniſchen Geſchlechts in einem Pentachord.

5. e.	Hypate meſon.
4. (des) cis.	Lichanos hypaton chromatice.
3. c.	Lichanos hypaton enarmonios.
2. h♯.	Parypate hypaton.
1. h.	Hypate hypaton.

(δ) des diatoniſch-chromatiſch-enharmoniſchen Geſchlechts. Wir ſetzen ſelbiges ganz aus in einem fünfmal wiederhohlten Hexachord.

28	Nete hyperbolaeon	—	a
27	Paranete hyperbolaeon diatonos	—	g
26	Paranete hyperbolaeon chromatice	—	(ges) fis
25	Paranete hyperbolaeon enarmonios	—	f
24	Trite hyperbolaeon	—	(e♯) enharm. fes
23	Nete diezeugmenon	—	e
22	Paranete diezeugmenon diatonos	—	d
21	Paranete diezeugmenon chromatice	—	(des) cis
20	Paranete diezeugmenon enarmonios	—	c
19	Trite diezeugmenon	—	(h♯) enharm. ces
18	Paramese	—	h

17	Nete ſynemmenon	—	d
16	Paranete ſynemmenon diatonos	—	e
15	Paranete ſynemmenon chromatice	—	ces (h)
14	Paranete ſynemmenon enarmonios	—	b
13	Trite ſynemmenon —	—	(a♯) enharm. bes.
12	Meſe —	—	a
11	Lichanos meſon diatonos	—	g
10	Lichanos meſon chromatice	—	(ges) fis.
9	Lichanos meſon enarmonios	—	f
8	Parypate meſon —	—	(e♯) enharm. fes
7	Hypate meſon —	—	e
6	Lichanos hypaton diatonos	—	d
5	Lichanos hypaton chromatice	—	des (cis)
4	Lichanos hypaton enarmonios	—	c
3	Parypate hypaton —	—	(h♯) enharm. ces
2	Hypate hypaton —	—	H
1	Proslambanomenos —	—	A.

§. 96.

Wenn es heißt, daß die Griechen nicht mehr als dieſe acht und zwanzig Töne in ihrem muſikaliſchen Syſtem haben: ſo muß man ſolches eben ſo verſtehen, als wenn man ſagt, daß wir in zwoen Octaven nicht mehr als vier und zwanzig Töne gebrauchen. So wie die unſrigen in der Tiefe und Höhe einen Zuſatz leyden: ſo litten es auch der Griechen ihre; doch mit dem Unterſcheide, daß ſie den Umfang dieſes Zuſatzes nicht ſo weit ausdehnten, als wir; ihr tiefſter Ton war, nach unſrer Art zu reden, das große A aus der erſten Clavieroctave, und wieweit ſie in der Höhe gegangen, werden wir in der Folge ſehen. Wir müßen zuförderſt die Tonarten kennen lernen.

§. 97.

Die Lehre von den Tonarten iſt beſtändig ein Zankapfel der Tonkünſtler geweſen. Schon Ariſtoxen macht ſich luſtig darüber, und vergleicht die verſchiednen Meinungen davon der verſchiednen Berechnung der Tage des Monaths in Griechenland, da, wenn die Corinther den zehnten

Tag

Tag zählen, die Athenienſer erſt den fünften, andre den achten ſchreiben, u. ſ. w. Wenn in den alten Zeiten ſchon darüber geſtritten worden, ſo iſt es gar kein Wunder, wenn ſolches in den neuern geſchiehet, zumahl wenn man von den neuern zwölf Modis zuvor eingenommen iſt. So viel ich einſehe, nachdem ich alle verſchiedene Meinungen hierüber geleſen, ſo deucht mich, daß ſich die meiſten Scribenten, aus Mangel einer richtigen Beſchreibung einer Tonart nach griechiſcher Art, niemahls recht verſtanden, ſondern was eine Tonart und was eine Species der Octave genennet wird, allezeit unter einander vermiſchet haben. Eine Tonart nach griechiſcher Art, iſt nichts anders, als was wir heutiges Tages eine Transpoſition von Tonart nennen, und alſo die Verſetzung einer ähnlichen Reihe von Tönen, die in einer beſtimmten Weite aufeinander folgen, an einen höhern oder tiefern Ort. Eine Species der Octave aber, iſt die Beſchaffenheit der Reihe von Tönen ſelbſt, die in einer beſtimmten Weite auf einander folgen. So machen z. E. folgende Töne a. h. c. d. e. f. g. a. und h. c. d. e. f. g. a. h. zwo verſchiedne Species der Octave, wegen der verſchiednen Ordnung aus, worinnen die halben und ganzen Töne in den beyden Specibus hinter einander folgen. Hingegen iſt b. c. des. es. f. ges. as. b. ſo wenig eine von a — a unterſchiedne Species der Octave, als es die folgende c. des. es f. ges. as. b. c. von h — h iſt. Aber beyde machen gegen die andern, nemlich a — a gegen b — b, und h — h gegen c — c eine verſchiedene Tonart, nach griechiſcher Art, aus. Ich hoffe, daß man mich verſtehen wird. Wenn man nun die Wörter Tonart oder Transpoſition, und Species der Octave einander vermenget hat, ſo iſt die Urſache dieſe. Man benennte die verſchiednen Arten der Transpoſition nach gewißen Provinzen Aſiens und Griechenlands. Zu dieſer Benennung gab das Vaterland derjenigen Gelegenheit, der dieſe oder jene Transpoſition zuerſt verſucht hatte. Als die Muſik methodiſch zu werden begunnte: ſo fieng man an, die in dem Syſtem enthaltnen verſchiednen Species der Octaven zu unterſcheiden. Weil man nun vermuthlich keine neue Nahmen, zur Bezeichnung dieſer verſchiednen Speciérum, machen wollte: ſo entlehnte man ihnen einen Nahmen von den Tonarten. Aber zu was für Verwirrungen und Schwürigkeiten ſolches Gelegenheit gegeben hat, werden wir in der Folge ſehen.

§. 98.

Wir müßen beweisen, daß eine Tonart nichts anders als eine **Versetzung** bey den Griechen heißet, und ganz was anders als eine Species der Octave ist. Der Beweis ist leicht. Man sehe die Berechnung der Tonarten an. Wäre nicht eine Tonart die bloße **Versetzung** einer andern gewesen: so hätte jede Tonart auf verschiedne Art berechnet werden müßen. Aber, jede Tonart fänget mit dem Tone proslambanomenos an, und wird in jedem Klanggeschlechte, in der Ordnung fortgesetzet, als solches eben, bey der Erklärung der Tetrachorde, und Klanggeschlechter gezeigt worden. Wenn nun, bey jeder Berechnung der Verhältniße, diese Ordnung aufs genaueste in Acht genommen wird: so haben die Griechen keine andere, als nur eine einzige Tonart, nach unsrer Art zu sprechen, gehabt, und diese war unsre weiche Tonart, und alle übrige von ihnen sogenannte Tonarten, sind nichts als bloße Versetzungen der ersten, die gleichsam das Muster aller übrigen war. Ich füge noch einen andern Beweis hinzu, ob man gleich an dem erstern genung hat. Ich nehme selbigen aus der Notenlehre her. Alle Tonarten, keine einzige ausgenommen, fangen mit dem Tone proslambanomenos an, und gehen mit hypate, parypate u. s. w. fort. Wann nun alle Auctores lehren, daß proslambanomenos und hypate einen ganzen Ton machen, hypate und parypate in dem diatonischen Geschlecht einen halben Ton, und in dem enharmonischen Geschlecht einen Viertheilton, und so weiter: so folget nothwendig, daß alle Tonarten, in Absicht auf die Folge und Beschaffenheit der Töne, einander ähnlich seyn müßen; und folglich bleibt nichts weiter, als die Höhe und Tiefe, oder die Versetzung derselben, übrig, um eine von der andern zu unterscheiden. Sich nun auch zu überzeugen, daß **Tonart** und **Species der Octave** von einander unterschieden sind, darf man nur einen Blick in den **Euklides** thun, welcher von jeder Sache besonders redet, wenn er gleich nicht allezeit die rechten Nahmen gebrauchet. Wenn selbiger schlechterdings nicht mehr als **sieben Gattungen von Octaven** angiebet: so nimmt er hernach, einige Seiten weiter, mit dem **Aristoxen**, **dreyzehn Tonarten** an. **Gaudentius** erkläret eben so viele Gattungen von Octaven, und **Aristides** ebenfals, der, da er hernach auf die Tonarten kömmt, der **dreyzehn aristoxenischen** erwehnet, und hinzufüget, daß nach den Zeiten Aristoxens von jüngern Tonkünstlern annoch zwo Tonarten hinzugefüget, und die Anzahl derselben bis auf **funfzehn** gebracht worden sey. Ich übergehe das Zeugniß anderer Scribenten.

§ 99.

§. 99.

Nach dem gemachten Unterscheide zwischen Tonart und Octavengattung, ist das erste, was uns zu thun obliegt, daß wir die Anzahl von beyden bestimmen. Octavengattungen kann es nicht mehr als sieben von einem gegebnen Grundtone bis zu seiner Octave in einem unvermischten Genere der Griechen geben. Dieses zeiget die Erfahrung; und in Ansehung der Tonarten, so sind die Griechen und Lateiner niemahls höher als bis zur **funfzehnten Zahl** gekommen. Wir können also nicht mehrere annehmen, weil nicht von mehrern gemeldet wird, und, wenn wir alles was sie gebraucht haben, vorbringen wollen, so können wir auch nicht eine auslaßen. Daß sie aber würklich **funfzehn Tonarten**, obgleich noch nicht zu den Zeiten Aristorens und des Euclides, gebraucht haben, beweiset theils die Zeichenlehre des **Alypius**, theils der Ausspruch des **Martianus Capella**. Bey jenem findet man für eine Anzahl von funfzehn Tonarten, so viele besondere Arten von Noten. Dieser theilet die Tonarten in **fünf Haupt- und zehn Nebentonarten**, von welchen leztern fünf mit der Partikel *hypo* (unter), und fünf mit der Partikel *hyper* (über) von einander unterschieden werden. Der Streit über die Anzahl der Tonarten wird hierdurch vermuthlich beygelegt werden können. In Ansehung ihres Anfangs und der Nahmen werden die meisten Stimmen vermuthlich gelten müßen.

§. 100.

Wir fangen von den Tonarten an, und werden von den Octavengattungen in der Folge reden. Nachdem **Alypius** gesagt, daß es **funfzehn Tonarten** giebt: so fügt er hinzu, daß **die lydische die erste** ist, und bringt sie darauf alle nach einander in folgender Ordnung zum Vorschein:

1) **lydische Tonart.**
2) hypolydische
3) hyperlydische
4) **aeolische**
5) hypoaeolische
6) hyperaeolische
7) **phrygische**
8) hypophrygische
9) hyperphrygische
10) **iastische**
11) hypoiastische
12) hyperiastische
13) **dorische**
14) hypodorische
15) hyperdorische.

Da die Haupttonarten nothwendig zwiſchen die Nebentonarten, und unter dieſen die mit hypo nothwendig unten, und die mit hyper nothwendig über die Haupttonarten müßen zu ſtehen kommen: ſo lernen wir aus dieſer Liſte, worinnen die Haupt- und Nebentonarten untereinander vermenget werden, ſo wenig die Ordnung der Tonarten, als wir daraus erkennen können, ob er die erſte Tonart von unten oder von oben zu zählen anfängt. Wir müßen uns alſo dieſerwegen bey andern Scribenten Raths erholen. Ariſtides ſagt, daß der erſte Ton, den man in der Tiefe deutlich vernehmen kann, die Anfangsſayte, oder der Proslambanomenos der hypodoriſchen Tonart iſt. Hiemit ſtimmet Gaudentius überein, und ſaget, daß ſelbiger der tiefſte natürliche Ton unter allen iſt. Es iſt unnöthig, mehrere Scribenten anzuführen. Nun weiß man durch die Ueberlieferung vom Ariſtides bis auf den Guido, daß der Ton, den die Griechen den tiefſten unter allen nennen, unſer großes A auf dem Claviere in der erſten Octave iſt. Folglich iſt das A die Anfangsſayte der hypodoriſchen Tonart, und die hypodoriſche Tonart die erſte von unten gegen oben gezählet. Da haben wir den Schlüßel, zu allen übrigen Modis, welche Alypius auf eine umgekehrte Art von oben an gegen unten gezählet hat. Wenn alſo die hypodoriſche die erſte iſt: ſo iſt die hypoiaſtiſche die zweyte, die hypophrygiſche die dritte, die hypoaeoliſche die vierte und die hypolydiſche die fünfte Tonart, allezeit von unten gegen oben gezählet. Weil ſich hiemit die mit hypo bezeichneten Nebentonarten endigen, und die Haupttonarten in der Mitte der mit hypo- und hyper bezeichneten ſtehen: ſo iſt die doriſche Tonart die ſechſte, die iaſtiſche die ſiebente, die phrygiſche die achte, die aeoliſche die neunte, und die lydiſche die zehnte. Hiemit ſind die fünf Haupttonarten auch zu Ende, und gehen die Nebentonarten mit hyper an; und da iſt die hyperdoriſche die eilfte, die hyperiaſtiſche die zwölfte, die hyperphrygiſche die dreyzehnte, die hyperaeoliſche die vierzehnte, und die hyperlydiſche endlich die funfzehnte.

§. 101.

Um hievon noch mehrere Nachricht zu erlangen, müßen wir den Abſtand der einen Verſetzung der Tonart gegen die andere unterſuchen. Ariſtoxenus ſagt, daß vor ihm noch keiner davon etwas geſchrieben hat. Kein Wunder, wenn ſich die übrigen Tonkünſtler deßwegen herumgezanket haben. Der eine

ſetzet

ſetzet den Unterſcheid eines ganzen, der andre eines halben, und der dritte gar eines Viertheiltons, von einem Modo zum andern. Den Unterſcheid nach Viertheilstönen erklärt Ariſtoxen für eine Grille, die unnütz iſt, und Verwirrung anrichtet. Er iſt für den Unterſcheid nach halben Tönen, und dieſer iſt auch nach ſeiner Zeit von allen angenommen worden; und da er nur dreyzehn Tonarten angiebt, deren Proslambanomeni innerhalb dem Umfang einer Octave enthalten ſeyn müßen: ſo theilet er und Ariſtides mit ihm die Octave in zwölf halbe Töne. Folglich wird für die völlige Anzahl der Tonarten, nemlich für die funfzehn des Alypius, ein Umfang von einer großen None, nach heutiger Art zu ſprechen, gehören, und in dieſen Umfang ſetzet Ariſtides in der That folgende Tonarten: 1) Die hypodoriſche, 2) und 3) zwo hypophrygiſche, wovon die tiefere auch die hypoiaſtiſche genennet wird. 4. 5) zwo hypolydiſche, wovon die tiefere auch die hypoaeoliſche genennet wird. 6) die doriſche. 7. 8) zwo phrygiſche, wovon die tiefere auch die iaſtiſche genennet wird. 9. 10) zwo lydiſche, wovon die tiefere auch die aeoliſche genennet wird. 11. 12) Zwo mixolydiſche, wovon die tiefere nunmehr die hyperdoriſche, die höhere aber die hyperiaſtiſche genennet wird. Die hypermixolydiſche, die auch die hyperphrygiſche heißet. 14) Die hyperaeoliſche, und 15) die hyperlydiſche. Mit eben dieſen Nahmen führet Euclides die dreyzehn ariſtoxeniſchen Tonarten an. Wenn nun überall von dieſen Auctoribus gelehrt wird, daß die hypodoriſche Tonart die tiefſte iſt, und daß alle übrigen um einen halben Ton von einander unterſchieden ſind: ſo können wir nunmehro die Anfangsſaiten einer jeden der funfzehn Tonarten ohne weitere Schwürigkeit finden, und wenn wir ſolche mit den Tönen unſers heutigen Syſtems vergleichen, ſo entſtehet daraus folgende Vorſtellung, worinnen man bemerken wird, daß die Haupttonarten auf beyden Seiten in gleicher Weite, nemlich in der Weite einer Quarte, von den mit hypo- und hyper bezeichneten Nebentonarten, abſtehen. Wir laßen die doppelte ariſtoxeniſche Benennung einiger Tonarten weg, um die Sache dadurch faßlicher zu machen.

15	h	Anfangsſayte oder Proslambanomenos	der hyperlyd. Tonart.
14	b	— —	der hyperaeoliſchen.
13	a	— —	der hyperphrygiſchen.
12	gis	— —	der hyperiaſtiſchen.
11	g	— —	der hyperdoriſchen.
10	fis	— —	der lydiſchen.
9	f	— —	der aeoliſchen.
8	e	— —	der phrygiſchen.
7	dis	— —	der iaſtiſchen.
6	d	— —	der doriſchen.
5	cis	— —	der hypolydiſchen.
4	c	— —	der hypoaeoliſchen.
3	H	— —	der hypophrygiſchen.
2	B	— —	der hypoiaſtiſchen.
1	A	— —	der hypodoriſchen.

In den allerälteſten Zeiten waren nicht mehr als drey Tonarten gebräuchlich, die doriſche, phrygiſche und lydiſche.

§. 102.

Es iſt was beſonders, daß die Alten die Eintheilung der Octave in zwölf halbe Töne ſo gut, als wir heutiges Tages gekennet, und doch ihr Syſtem nicht darnach eingerichtet, ſondern das dis und gis, daraus verbannet haben. Uebrigens iſt leicht zu erachten, daß ſie niemahls auf eben denſelben Inſtrumente alle dieſe verſchiedene Tonarten ausüben können, und wenn ſie auch dieſelben umgeſtimmet hätten, welches wohl bey bejaiteten Inſtrumenten, aber nicht bey blaſenden möglich war. Es iſt zu erachten, daß dieſe Tonarten zwiſchen verſchiedene Inſtrumente vertheilt geweſen ſind, und daß ſie allezeit zu gewißen Tonarten ihre beſondere Inſtrumente gehabt haben, ſo wie wir Diskant- Alt- Tenor- und Baßinſtrumente haben. Athenäus ſagt, daß jede Tonart ihre beſondere Art von Flöte hat. Pollux gedenkt drever Arten von Pfeiffen von verſchiedner Größe, wovon die kleinſten Jungferpfeiffen, (*tibiæ partheniæ*), die von mittler Größe Knabenpfeiffen, (*tibiæ pueriles*), und die größten, Mannspfeiffen, (*tibiæ viriles* oder *perfectiſſimæ*), genennet wurden. Zu den erſtern tanzten die Jungfern, zu den andern die Knaben, und die lezten wurden zu den Chören der Männer gebraucht. Ein Muſikus, der ſich in einem

nem Concerte, in allen Tonarten hören laßen wollte, mußte also unstreitig, mit mehr als einer Art von Flöte versehen seyn, so wie etwann ein Flötraversist heutiges Tages mehr als ein Mittelstück in seinem Sacke bey sich führet, wenn er mit dem verschiedenen Stimmton der Claviere übereinstimmen will. Mann kann übrigens aus dem vorigen schließen, daß wenn von einem Musikus gesagt wird, daß er die phrygische, oder dorische ꝛc. Tonart erfunden, solches öfters so viel sagen will, als daß er eine solche Flöte erfunden, worauf zwischen dem höchsten und tiefsten Ton der Umfang der phrygischen oder dorischen Tonart enthalten gewesen. Außer den vorigen funfzehn Versetzungen oder Tonarten hatten die Alten noch eine, wie man aus dem Aristides sieht, die aber vermuthlich nicht sehr gebräuchlich war. Diese geschahe einen ganzen Ton unter dem Proslambanomeno der hypodorischen Tonart, und also ins große G. Es ist diese Stelle des Aristides aus zweyerley Ursachen zu merken; erstlich, weil man daraus sieht, daß dieser Ton schon vor dem Guido Aretinus, obwohl nicht viel gebraucht, jedoch bekannt gewesen; theils deßwegen, weil Zarlino, bey der Festsetzung seiner zwölf Tonarten diesen Ton G, so wie Glarean vor ihm den Ton A, vor Augen gehabt, und diese beyden Töne also zu zwoen Secten in dem Puncte der neuern Tonarten, Gelegenheit gegeben haben. Wir müßen zulezt noch einmahl allhier wiederhohlen, was wir schon oben gesagt haben, daß alle diese verschiedene Tonarten, sie mögen anfangen, von was für einem Tone sie wollen, immer einerley Intervalle haben, weil sie nichts anders als Versetzungen sind, und daß folglich z. E. da die hyperaeolische Tonart aus den Tönen b. c. des. es. f. ges. as. b. nach unsrer Schreibart, besteht, die hypoaeolische folglich aus den Tönen c. d. es. f. g. as. b. c, so wie die aeolischeselbst aus f. g. as. b. c. des. es. f. bestehen muß. Man applicire dieses auf alle übrige Tonarten.

§. 103.

Martianus Capella berichtet uns, daß jede dieser funfzehn Tonarten auch ihre fünf Tetrachorde hat. Wenn sich nun die hyperlydische Tonart, als die lezte, mit dem kleinen h anhebt, und den Ton Nete hyperbolaeon zu ihrem Proslambanomeno macht: so findet es sich, daß diese Tonart bis zu unserm zweygestrichnen h hinaufsteigt. Aber vermuthlich versteht Capella diese Ausdehnung in die Höhe nicht von allen Tonarten, sondern nur etwann von den acht erstern, von unten auf gerechnet, und dieses erhellet aus dem Aristides, der alle gebräuchliche Töne in den

Umfang

Umfang von zwo Octaven und einer Quinte, das iſt A — e, einſchränket, und hinzufüget, daß man niemahls den Raum von dren Octaven erfüllet, d. i. niemahls bis ins zweygeſtrichne a hinaufſteiget. In Anſehung des menſchlichen Geſanges, ſo erlauben die Griechen demſelben den Umfang von vier Tetrachorden, und in Abſicht hierauf ſagt Ariſtides, daß nur einige Tonarten ganz geſungen werden, andere aber nicht, und giebt von Tonarten, die ganz geſungen werden, die doriſche (d — d) zum Exempel, weil, wie er ſagt, die menſchliche Kähle zwölf Töne in ihrer Gewalt hat. Da man übrigens den Guido Aretinus als denjenigen anſiehet, der zuerſt den Umfang der Töne bis ins zweygeſtrichne e erweitert hat: ſo iſt dieſes zwar wahr. aber in einem andern Verſtande, wie wir an ſeinem Orte ſehen werden.

§. 104.

Wir müßen noch eine Anmerkung machen. Da die muſikaliſchen Chöre niemahls aus Stimmen von einerley Umfange beſtanden haben, ſondern ſowohl von Männern, als Weibern, und alſo von tiefern und höhern Stimmen geſungen worden ſind: ſo mögte jemand fragen, wie es möglich geweſen, daß dieſe Chöre z. E. in der hypoaeoliſchen Tonart c — c, zuſammen ſingen können, weil die tiefern Stimmen nicht das c, und die höhern nicht das c haben können. Hierauf dient zur Antwort, daß im Singen keine Tonart ganz geſungen wird. Wir müſſen alſo den Umfang der hypoaeoliſchen Tonart einſchränken, und ſolche auf c — g bringen. Wenn die tiefern Töne itzo ſelbige binnen dem Umfang dieſer beyden Töne ausüben, ſo üben die höhern ſelbige zwiſchen c — g aus. Es iſt eben ſo, wie z. E. bey uns mit C dur, welches ſo gut in den tiefern, als höhern Octaven ausgeübt wird. Man mache die Application auf andere Töne. Daß die drey erſtern Tonarten von unten auf gerechnet, A — a, B — b, und H — h, eine doppelte Benennung haben, eine unten und die andere in der höhern Octave, gehöret mit unter die Unrichtigkeiten und Verwirrungen der Alten. Wenn hier übrigens von einem zweygeſtrichnen g geredet wird, nachdem wir ſolches vorher, vermittelſt des Ausſpruchs des Ariſtides, den Griechen abgeſprochen: ſo wird man leichtlich bemerken, daß dieſes Exempel nur zu einer Vorſtellung dienet.

§. 105.

§. 105.

Wir kommen auf die ſieben Species der Octaven. Die Beſchaffenheit derſelben wurde von den verſchiednen Speciebus der Quarte, und den verſchiednen Speciebus der Quinte in dem Umfange einer Octave, entſchieden. Die Species der Quarten und Quinten hängen von der Lage und Ordnung der ganzen und halben Töne ab. So iſt z. E. die Species der Quarte c d. e ⌒ f. von der folgenden h ⌒ c. d e, und die Species der Quinte a. h ⌒ c. d. e, von der folgenden c. d. e ⌒ f. g, u. ſ. w. unterſchieden. Wir kommen am geſchwindeſten davon, wenn wir die Species der Octaven, nach der Lage der beyden halben Töne, in ſelbigen betrachten. Die Scribenten geben alle, in dem Raum zweyer Tetrachorde, zu welchem man die Octave des Grundtons fügen muß, ſieben Octavengattungen an, und es ſind auch nicht mehrere, wenigſtens in jedem unvermiſchten Geſchlechte, möglich. Aber, weil der eine die Töne der Octave von oben nach unten, und der andere von unten nach oben, abzählet: ſo kömmt es daher, daß ſie in ihren Benennungen unterſchieden ſind. Man ſehe folgende Vorſtellung der Octaven auf zweyerley Art:

1) a g f e d c h a	1) g a h c d e f g
2) h a g f e d c h	2) f g a h c d e f
3) c h a g f e d c	3) e f g a h c d e
4) d c h a g f e d	4) d e f g a h c d
5) e d c h a g f e	5) c d e f g a h c
6) f e d c h a g f	6) h c d e f g a h
7) g f e d c h a g	7) a h c d e f g a
Hier ſteigen die Töne von oben nach unter, und die halben Töne werden von unten nach oben abgezählet.	Hier ſteigen die Töne von unten nach oben, und die halben Tone werden von oben nach unten abgezählet.

2) *Genus diatonicum ſyntonum.*

Rationes.		Copulationes.	Sparia.
17 : 15.	a	. 90	
19 : 17.	g	. 102	. 12
20 : 19.	f	. 114	. 12
	e	. 120	. 6
			30

Differenzen gegen unſre Rationen.

Der ganze Ton	114 : 102	=	19 : 17	×	10 : 9 = 171 : 170
Ebenderſelbe	114 : 102	=	19 : 17	×	9 : 8 = 153 : 152
Der ganze Ton	102 : 90	=	10½ : 9	×	10 : 9 = 51 : 50
Ebenderſelbe	102 : 90	=	10½ : 9	×	9 : 8 = 136 : 135
Die kleine Terz	120 : 102	=	6 : 5½	×	6 : 5 = 51 : 50
Die groſſe Terz	114 : 90	=	19 : 15	×	5 : 4 = 76 : 75

3) *Genus Chromaticum molle.*

Rationes.		Copulationes.	Sparia.
6⅔ : 5.	a	. 90	
29 : 28.	fis(ges)	. 112	. 22
30 : 29.	f	. 116	. 4
	e	. 120	. 4
			30

Wir werden, Raums wegen, hinführo nur die Differenzen der Terzen anführen, und ſolche ſind allhier in Anſehung

der groſſen 116 : 90 = 19½ : 15 × 5 : 4 = 29 : 28½
der kleinen 112 : 90 = 6⅔ : 5 × 6 : 5 = 28 : 27

4) *Genus Chromaticum Sescuplum.*

Rationes.		Copular.	Sparia.
6⅔ : 5 .	a	. 90	
38½ : 37 .	fis(ges)	. 111	. 21
24 : 23 1/13 .	f	. 115½	. 4½
	e	. 120	. 4½
			30

Die groſſe Terz 115½ : 90 = 12⅚ : 10 × 5 : 4 = 77 : 75
Die kleine Terz 111 : 90 = 6½ : 5 × 6 : 5 = 37 : 36

Pythagoras noch keine Quinte in dem Syſtem des Merkurs vorhanden geweſen. Die Vermuthung andrer Auctoren iſt ſehr wahrſcheinlich, daß die Spannung der Lyre nicht anders, als wie die Folge von folgenden vier Tönen e, f, g, a, oder h, c, d, e, beſchaffen geweſen iſt, und dieſes um deſto mehr, weil ſie juſt eine Folge von Tönen, nach der Ordnung einer griechiſchen Tonleiter, enthalten. Zu dieſer Lyre ſoll Chorôbus die fünfte Sante; Hyagnis die ſechſte; Terpander die ſiebente; Simonides oder Lykaon die achte; Proſtraktus Periota die neunte; Eſtiachus Colofonius die zehnte, und Timotheus die eilfte hinzu gethan haben. Endlich kam man bis zu funfzehn, und bey dieſen blieb man, in einem gewißen Verſtande, ſtehen, wie wir in der Folge hören werden.

§. 87.

Ich habe ſchon oben meine Gedanken, wegen der Varianten in Anſehung der Vermehrer der Lyre geſagt. Soviel iſt gewiß, daß Pythagoras ſelbige mit nicht mehr als ſieben Santen empfangen, und dieſe waren, nach der Ordnung Terpanders, woferne ſich ſolche nicht ſchon vom Amphion her ſchreibt, folgende zwo verbundne Tonleitern, die wir mit ihren Nahmen und ihrem Werthe, nach der Ordnung unſerer Intervallen betrachtet, herſetzen:

7. Nete	—	e	Die höhere Tonleiter, welche aus dem Umfang einer Quinte beſtand.
6. Paranete	—	d	
5. Parameſe	—	c	
4. Meſe	—	a	Die tiefere Tonleiter, welche aus dem Umfang einer Quarte beſtand.
3. Lichanos	—	g	
2. Parypate	—	f	
1. Hypate	—	e	

Wir müßen itzo merken, daß eine Tonleiter von den Griechen ein Tetrachord oder Vierſayter genennet ward, weil eine Tonleiter nicht mehr als vier Sayten oder Töne enthielte. Wenn zwey ſolcher Tetrachorde aufeinander folgten, ſo hiengen ſie entweder durch einen gewißen mittlern Ton, der der höchſte des tiefern, und der tiefſte Ton des höhern Tetrachords war, zuſammen; dieſe hießen verbundne Tetrachorde, tetrachorda conjuncta: oder ſie hiengen nicht einander zuſammen, indem zwiſchen beyden der Raum von einem Tone gelaßen ward; dieſe hießen unverbundene Tetrachorde, tetrachor-

tetrachorda disiuncta. Ein Exempel von zwey verbundnen Tetrachorden ist das vorige Heptachordum, oder der Siebensayter des Terpanders.

§. 88.

Pythagoras wars, sagt Nikomach, der unter allen zuerst zwischen Mesen und Paramesen einen achten Ton einschob, der von Mesen einen ganzen, und von Paramesen einen halben Ton abstand. Dieser neue Ton wurde Parameſe, die vorige Parameſe aber Trite genennet. Dieser Umfang von acht Tönen wurde die pythagoriſche Lyre, oder das *Octochordum Pythagoræ*, (der Achtsayter des Pythagoras) genennet, und bildete folgende zwey unverbundne Tetrachorde:

	8. Nete	—	— e	
Das oberſte	7. Paranete	—	— d	
Tetrachord.	6. Trite	—	— c	
	5. Parameſe	—	— h	
	4. Meſe	—	— a	
	3. Lichanos oder Hyperpate	—	g	das
	2. Parypate	—	f	unterſte Tetrachord.
	1. Hypate	—	— e	

Man kann nach diesem wohl die achte Sayte nicht dem Lykaon oder dem Simonides, obwohl vielleicht die neunte; und hernach dem Prokraſtus Pericta die zehnte; dem Eſtiachus Coloſonius die eilfte; und dem Timotheus die zwölfte, zuſchreiben.

§. 89.

Man meint, daß man vor den Zeiten des Pythagoras die muſikaliſchen Töne mit den grammatiſchen Accenten bemerket hat; dieſer aber hat zuerſt die Buchſtaben des Alphabets dazu gebraucht, und ſind dieſe Noten der Muſik pythagoriſche Buchſtaben genennet worden, wie Ariſtides meldet. Wir werden hievon in dem Artikel von der Melopöie hören, und bemerken nur hier, daß die, nach der Zeit des Pythagoras, anwachſende Zahl der Sayten neue Nahmen erforderte. Da auch dieſe neuen Töne, nach dem Muſter der beyden ältern Tetrachorden, beſtändig hinzugefügt, und die daher entſtehenden neuen Tetrachorde bald mit den vorigen verbunden wurden, bald nicht; die neuern Tetrachorde aber zuförderſt unten angeſetzet

Sowohl in der mit a g f e d c h a absteigenden, als in der mit g a h c d e f g aufsteigenden Octave, erscheinen die halben Töne von 2 zu 3, und 5 zu 6, und so weiter in den übrigen Octaven. In soweit sehen sich die Octaven einander ähnlich. Aber, weil diese Aehnlichkeit aus einer entgegengesetzten Bewegung entstehet: so geschichts, daß, wenn in den aufsteigenden Octaven die erste Gattung in den Umfang von g — g trift, solches in den absteigenden in a — a geschicht, u. s. w. Wenn nun die Benennung dieser Octavengattungen von den Nahmen der Tonarten hergenommen werden soll, und zwar alle Scribenten darinnen übereinkommen,

1) daß diejenige Octave die hypodorische heißen soll, wo die beyden halben Töne vom zweyten zum dritten, und vom fünften bis zum sechsten Ton gemacht werden;

2) die hypophrygische, wo die beyden halben Töne vom dritten zum vierten, und vom sechsten zum siebenten fallen;

3) die hypolydische, wo die beyden halben Töne vom vierten zum fünften, und vom siebenten zum achten gemacht werden;

4) die dorische, wo die beyden halben Töne vom ersten zum zweyten, und vom fünften zum sechsten gemacht werden;

5) die phrygische, wo die beyden halben Töne vom zweyten zum dritten, und vom sechsten zum siebenten gemacht werden;

6) die lydische, wo die beyden halben Töne vom dritten zum vierten, und vom siebenten zum achten gemacht werden;

7) die mixolydische oder hyperdorische, wo die beyden halben Töne vom ersten zum zweyten und vierten zum fünften Tone gemacht werden:

So ist die vorher besagte Verschiedenheit in Abzählung der Octaven Schuld, daß diejenige Octavengattung, die bey einem Scribenten die hypodorische heißet, von dem andern die hypophrygische genennet wird, und so weiter, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

α) Nach dem Euclides fällt

1) die hypolydische Octave in den Umfang von f g a h c d e f. (Cuius quintus ab acumine locus ei tonus, & hemitonium quartum in graui, primum in acumine, ut a parypate meson ad Triten hyperbolaeon, f—f.)

2) Die

2) Die hypophrygiſche Octave in den Umfang von g a h c d e f g (cuius ſextus ab acumine eſt tonus, & hemitonium tertium eſt in graui, ſecundum in acumine, vt a Lichano meſon ad paraneten hyperbolaeon, g — g.)

3) Die hypodoriſche Octave in den Umfang von a h c d e f g a (cuius primus tonus loco eſt grauiſſimo, & hemitonium ſecundum eſt in graui, tertium in acumine, vt a Meſe ad Neten hyperbolaeon, aut a Proslambanomeno ad Meſen, a — a.)

4) Die mixolydiſche Octave in den Umfang h c d e f g a h (cuius primus tonus eſt in acumine, & hemitonium primum in graui, quartum vero ab acumine, vt ab Hypate hypaton ad Parameſen, h — h.)

5) Die lydiſche Octave in den Umfang von c d e f g a h c. (cuius tonus ſecundo loco eſt in acumine, & hemitonium tertium in graui, primum ab acumine, vt a parypate hypaton ad triten diezeugmenon, c — c.)

6) Die phrygiſche Octave in den Umfang von d e f g a h c d (cuius tonus ab acumine tertius, & hemitonium ſecundum in vtramque partem, vt a lichano hypaton ad paraneten diezeugmenon, d — d.)

7) Die doriſche Octave in den Umfang von e f g a h c d e. (cuius quartus ab acumine eſt tonus, & hemitonium primum in graui, tertium in acumine, vt ab hypate meſon ad neten diezeugmenon, e — e.)

β) Nach dem ältern Bacchius iſt

1) die hypodoriſche Octave einen ganzen Ton tiefer als die hypophrygiſche.
2) Eben dieſelbe zween ganze Töne, d. i. einen Ditonum oder große Terz tiefer als die hypolydiſche.
3) Eben dieſelbe eine Quarte oder Diateſſaron tiefer als die doriſche.
4) Eben dieſelbe eine Quinte oder Diapente tiefer als die phrygiſche.
5) Eben dieſelbe vier und einen halben Ton tiefer als die lydiſche; und endlich
6) eben dieſelbe fünf ganze Töne tiefer als die mixolydiſche.

(Quis hypophrygio *tropo* eſt gravior? Hypodorius. Quanto? Tono; Hypolydio, tonis duobus; Dorio, ipſo diateſſaron; Phrygio, ipſo diapente; Lydio, tonis quattuor ſemis; mixolydio, tonis quinque. *Bacchius.* Das Wort *tropus* heißt eine Gattung der Octave.

Nach dieſem Auctore, deßen Meinung auch Ptolomäus iſt, fällt folglich

1) die hypodoriſche Octave in den Umfang von g a h c d e f g.
2) die hypophrygiſche Octave in den Umfang von a h c d e f g a.
3) die hypolydiſche Octave in den Umfang von h c d e f g a h.
4) die doriſche Octave in den Umfang von — c d e f g a h c.
5) die phrygiſche Octave in den Umfang von d e f g a h c d.
6) die lydiſche Octave in den Umfang von — e f g a h c d e.
7) die mixolydiſche Octave in den Umfang von f g a h c d e f.

Aber wie reimen ſich die Benennungen dieſer Octavengattungen mit den Benennungen der Tonarten oder Verſetzungen zuſammen? Hievon ſehe man die folgende

α) Erklärung der euklidiſchen Benennung der Octaven.

Man weiß aus dem Verzeichniß der funfzehn Tonarten, daß die hypodoriſche in A anfängt; die hypophrygiſche in H, die hypolydiſche in cis, die doriſche in d, die phrygiſche in e, die lydiſche in fis, und die mixolydiſche oder hyperdoriſche in g. Man verwandle dieſe ſieben Töne a h cis d e fis g in die natürlichen g a h c d e f, und ſupponire ſolche als die Anfangsſayten der ſieben benannten Tonarten. Dieſe Suppoſition findet deſto eher ſtatt, weil wir aus dem Ariſtides Quinctilianus wißen, daß das tiefe G den Griechen bekannt war, und man auch von ſelbigem zu zählen anfangen konnte. In dieſer Suppoſition fängt die hypodoriſche Tonart in g an; die hypophrygiſche in a; die hypolydiſche in h; die doriſche in c; die phrygiſche in d; die lydiſche in e, und die mixolydiſche in f an. Itzt vergleiche man dieſe Folge von Tönen g a h c d e f, mit der Folge derjenigen Töne, womit Euclides ſeine Octavengattungen anhebt, in entgegen laufender Bewegung, und zwar dergeſtalt, daß allezeit die Tonarten und Octavengattungen, die einerley Nahmen führen, gegen einander geſtellet werden, als:

Tonarten.

Tonarten.

die hypodoriſche	die miroldiſche
die hypophrygiſche	die lydiſche
die hypolydiſche	die phrygiſche
die doriſche	die doriſche
die phrygiſche	die hypolydiſche
die lydiſche	die hypophrygiſche
die miroldiſche	die hypodoriſche
g a h c d e f	a g f e d c h

Octavengattungen nach dem Euclides.

die hypodoriſche.	die miroldiſche.
die hypophrygiſche.	die lydiſche.
die hypolydiſche.	die phrygiſche.
die doriſche.	die doriſche.
die phrygiſche.	die hypolydiſche.
die lydiſche.	die hypophrygiſche.
die miroldiſche.	die hypodoriſche.

Hier findet man die Urſache der euclidiſchen Benennung, die ſo vollkommen mit den Nahmen der Tonarten übereinſtimmt, obwol in der Gegenbewegung, als die Töne

a h cis d e fis g
g a h c d e f

in Anſehung der Folge der halben Töne übereinſtimmen. Die Gegenbewegung, deren man ſich zur Vorſtellung dieſer Uebereinſtimmung bedienen muß, kommt daher, weil Euclides bey Benennung der Octaven die Tonleiter in abſteigender Ordnung vor Augen gehabt.

β) Erklärung der ptolomäiſchen Benennung.

Dieſe Benennung entſpringet aus der Verwandlung der Töne a h cis d e fis g, womit die hypodoriſche, hypophrygiſche, hypolydiſche, doriſche, phrygiſche, lydiſche und miroldiſche ihren Anfang nehmen, in die Töne g a h c d e f, wovon vorhero geredt iſt, und iſt unſtreitig natürlicher, als des Euclides ſeine.

Aber noch natürlicher würde es geweſen ſeyn, wenn die Griechen folgende Benennungen gebraucht hätten:

1) Die hypodoriſche für a h c d e f g a
2) Die hypophrygiſche für h c d e f g a h
3) Die hypoaeoliſche für c d e f g a h c
4) Die doriſche — für d e f g a h c d
5) Die phrygiſche für e f g a h c d e
6) Die aeoliſche — für f g a h c d e f,
und
7) Die mixolydiſche für g a h c d e f g.

§. 106.

Wir wollen einen kleinen Ausfall in die neuern Zeiten thun, und ſehen, wie die Lehre von den Modis mit der Lehre der Alten hievon übereinſtimmt, oder vielmehr, wie ſie davon abgeht. Vorläufig iſt zu merken, daß man ſchon in den mittlern Zeiten angefangen hat, dem Worte **Tonart** eine andere Bedeutung zu geben, als welche ſelbiges bey den Griechen hatte. Man hat es für das gebraucht, was die Griechen **Octavengattung** nennten, und hierinnen hat man nicht Unrecht gehabt. Was bey den Griechen **Tonart** oder auch ſchlechtweg **Ton** hieß, das wurde itzo eine **Verſetzung** *transpoſitio* oder *fictio* genennet; und die alten griechiſchen Nahmen, womit zuvor die Octavengattungen waren von einander unterſchieden worden, fiengen auch an, weniger gebräuchlich zu werden, indem man die Töne durch Zahlen von einander unterſchied, und erſter, zweyter, dritter **Ton**, oder erſte zweyte, dritte **Tonart**, u. ſ. w. ſprach. Hier hätte nun die Octave a — a der erſte; die von h — h der zweyte Ton, u. ſ. w. ſeyn ſollen. Allein der mevländiſche Biſchof **Ambroſius**, der im vierten Säculo nach Chriſti Geburt blühte, und den Choralgeſang in der Kirche anordnete, billigte keine andere Töne beym Gottesdienſte, als die vier in d, e, f und g. Daher kam es, daß der Ton d der erſte, der in e der zweyte, in f der dritte, und der in g der vierte Ton genennet ward. Wenn dieſe Töne der doriſche, phrygiſche, lydiſche und mixolydiſche heutiges Tages genennet werden: ſo geſchicht dieſes zu Folge der vom **Glarean** in der Folge der Zeit mit den Tönen unternommnen Veränderung. Denn zur Zeit des Ambroſius wurden die Octaven d — d, e — e, f — f und g — g annoch, entweder nach euclidiſcher oder ptolomäiſcher Art benennet. Die übrigen Töne, als die in a h

und

und c wurden also itzo nur außerhalb dem Gottesdienst gebraucht. Wie sprechen allhier von den Tönen, als würklichen Tonarten oder Octavengattungen. Denn die Höhe der Töne a h und c konnte auch per fictionem der vier festgesetzten Kirchentöne ausgeübet werden. Davon ist nicht die Rede. Mit diesen vier Tönen begnügte man sich in der christlichen Kirche, bis im sechsten Jahrhundert **Gregorius der Große**, der den Kirchengesang verbesserte, noch vier **Tonarten** hinzuthat. Diese vier Tonarten, die von den vier erstern nicht anders unterschieden waren, als so, wie heutiges Tages der **Dur** und **Comes** einer Fuge von einander unterschieden sind, wurden zwischen selbige dergestalt vertheilet, daß die ältern allezeit auf eine ungerade, und die neuern auf eine gerade Zahl fielen, und der Sitz eines jeden an sich wurde, von seiner Uebereinstimmung mit den vier alten Tönen, bestimmt. Es bestand aber diese Uebereinstimmung darinnen, daß allezeit zween Töne einerlen Gattung von Quinten und Quarten, in Ansehung der in den Umfang einer solchen Quinte und Quarte fallenden halben Töne, hatten, mit dem bloßen Unterscheide, daß, wenn der eine Ton vermittelst der harmonischen Theilung der Octave, seine Quinte unten hatte, der andere sie vermittelst der arithmetischen Theilung der Octave oben haben mußte. Diesemnach bestand

Der erste Ton	aus	d e f g a	— a h c d
		Quinte.	Quarte.
* Der zweyte —	aus	a h c d	— d e f g a
		Quarte.	Quinte.
Der dritte —	aus	e f g a h	— h c d e
		Quinte.	Quarte.
* Der vierte —	aus	h c d e	— e f g a h
		Quarte.	Quinte.
Der fünfte —	aus	f g a h c	— c d e f
		Quinte.	Quarte.
* Der sechste —	aus	c d e f	— f g a h c
		Quarte.	Quinte.
Der siebente —	aus	g a h c d	— d e f g
		Quinte.	Quarte.
* Der achte —	aus	d e f g	— g a h c d
		Quarte.	Quinte.

Die

D: hinzu gefügten neuen Kirchentöne ſind allezeit mit einem Sternchen bemerket worden. Die vier alten wurden, weil ſie den Grundſtof der vier neuen Tönen enthielten, authentiſche oder Haupttöne, und die neuen plagaliſche oder Nebentöne genennet. Aber wozu nutzte dieſer Unterſcheid? Zu nichts. Die Urſache iſt, weil die plagaliſchen Töne kein ander Final haben, als die authentiſchen, und weil die Modulation in einerley Art von Tönen geſchicht, es mag ſelbige eine Quarte tiefer, oder eine Quinte höher geführet werden. Mit dieſen acht Kirchentönen behalf man ſich bis auf die Zeiten Glareans, welcher merkte, daß, obgleich in der Muſik von acht Tönen geredet ward, ſolche doch noch nicht einmahl ſo viel enthielten, als die ſieben Octavengattungen der Griechen enthalten hatten. Er ſchrieb ſein Dodekachord, (1547) und fügte zu den acht Tonen oder Modis noch ihrer vier hinzu, vermittelſt welcher er das Syſtem der mittlern Zeiten mit der Griechen ihrem vereinigte. Er brachte die griechiſchen Nahmen der Töne wieder zum Vorſchein; allein er brauchte ſie nicht recht.

§. 107.

Hier ſind die zwölf glareaniſche Tonarten:

1) Die hypodoriſche in a h c d — d e f g a
2) Die hypophrygiſche in h c d e — e f g a h
3) Die hypolydiſche in c d e f — f g a h c
4) Die hypomixolydiſche in d e f g — g a h c d
5) Die hypoaeoliſche in e f g a — a h c d e
6) Die hypoioniſche in g a h c — c d e f g

Wenn die Octave f g a h — h c d e f von dem Glarean verworfen ward: ſo geſchahe ſolches, weil dieſe Octave in der vorhergehenden Geſtalt, da der vierte Ton einen Tritonum gegen die Anfangsſante machet, keine arithmetiſche Theilung zuläßt. Setzet man aber anſtatt des h ein b: ſo entſteht nichts anders, als eine Fiction der hypolydiſchen Tonart, nemlich:

f g a b — b c d e f
c d e f — f g a b c

Das waren die ſechs plagaliſchen Tonarten. Nun kommen die ſechs authentiſchen Tonarten:

1) Die doriſche in d e f g a — a h c d
2) Die phrygiſche in e f g a h — h c d e
3) Die lydiſche in f g a h c — c d e f
4) Die mixolydiſche in g a h c d — d e f g
5) Die acoliſche in a h c d e — e f g a
6) Die ioniſche — in c d e f g — g a h c

Wenn allhier die Octave h c d e f — f g a h wegbleibt: ſo geſchicht ſolches, weil ſelbige in der vorhergehenden Ordnung von Tönen keiner harmoniſchen Theilung fähig iſt. Seßet man aber ein fis für f, ſo kömmt nichts anders als eine verſeßte phrygiſche Tonart heraus, wie man aus folgender Vorſtellung ſieht:

h c d e fis — fis g a h
e f g a h — h c d e

Hätte Glarean dieſe Moden, deren Einrichtung ſeiner Zeit gemäß war, mit griechiſchen Nahmen benennen wollen: ſo hätte er, weil die Nahmen der Griechen nicht zureichen, zwar allerdings einige neue Benennungen bilden müßen, die er von andern griechiſchen Provinzen hätte entlehnen können. Aber dieſes würde beßer geweſen ſeyn, als daß er die alten Nahmen unrecht gebraucht, und dadurch, in Abſicht auf die Tonarten und Octaven der Griechen, alle diejenigen zu Irthümern verleitet hat, die die alte griechiſche Muſik nicht gehörig unterſuchet haben. Indeßen ſind die glareaniſchen Benennungen der neuern ſechs Haupt- und ſechs Nebentonarten noch bis itzo gebräuchlich, ob gleich andere, dieſe Tonarten arithmetiſch bezeichnen, und auch ſchon ehedeſſen ſo bezeichnet haben, jedoch mit dem Unterſcheide, daß der eine z. E. Zarlino und Artuſi, den Hauptton c für den erſten, den Nebenton g für den zwenten; u. ſ. w. andere aber, als Salinas, den Hauptton d für den erſten, den Nebenton a aber für den zwenten, u. ſ. w. erklären, ob ſie ſonſt die Töne gleich mit einerley Nahmen benennen. Dieſe leztere Art der Benennung iſt indeßen die gebräuchlichſte. Man ſehe folgende Vorſtellung von beyden Arten:

Von der zarliniſchen

c — g.	d — a.	e — h.	f — c.	g — d.	a — e.
1 2.	3 4.	5 6.	7 8.	9 10.	11 12.

Von der ſaliniſchen.

d	—	a.	e	—	h.	f	—	c.	g	—	d.
1		2	3		4.	5		6.	7		8.

a	—	e.	ſc	—	g.
9		10.	11		12.

Wenn ich vorhin geſagt habe, daß dieſe zwölf Modi noch gebräuchlich ſind: ſo muß man ſolches in Abſicht gewiſſer Choralgeſänge, und der darnach eingerichteten Compoſitionen in der Kirche, verſtehen. Denn ſonſten finden heutiges Tages nicht mehr Modi ſtatt, als ihrer zween, der harte und der weiche, in deren Umfange alle übrige nur mögliche gute Tonarten enthalten ſind. Der harte iſt der vom Glarean ſo genannte joniſche, und der weiche der aeoliſche. Die Reduction der zwölf Tonarten auf dieſe zwo haben wir der Mitte des vorigen Jahrhunderts, und zwar einem Tonmeiſter in Frankreich zu danken, deßen Nahmen ich vor langer Zeit in einem Buche, worauf ich mich nicht mehr beſinne, geleſen habe. Ich habe zu der Zeit keine Acht auf dieſe ſo merkwürdige Veränderung gehabt, die den Grund zu einer ganz neuen Art von Melodie gewißermaßen gelegt hat. Vielleicht weiß oder entdecket jemand anders den Nahmen dieſes geſchickten Tonkünſtlers. Er verdient in der Geſchichte der Tonkunſt einen vorzüglichen Platz.

§. 108.

Wir kehren zu den Griechen wieder zurück. Nachdem wir geſehen, was den ſelbigen eine Tonart und eine Octavengattung heißet, nemlich daß jene nichts anders als die Transpoſition der Tetrachorde iſt, dieſe aber die Ordnung anzeiget, worinn in den Tonarten die ganzen und halben Töne einander folgen: ſo wird nicht ſchwer zu begreiffen ſeyn, daß in jeder Tonart alle ſieben Octavengattungen enthalten ſeyn müßen. Wir wollen davon ein Paar Exempel geben:

Erſtes Exempel aus der hypodoriſchen Tonart.

Proslambanomenos	—	A
Hypate hypaton	—	H
Parypate hypaton	—	c
Hypaton diatonos	—	d
Hypate meſon —	—	e
Parypate meſon —	—	f
Meſon diatonos —	—	g
Meſe — —	—	a
Parameſe — —	—	h
Trite diezeugmenon	—	c
Diezeugmenon diatonos	—	d
Nete diezeugmenon	—	e
Trite hyperbolæon	—	f
Hyperbolæon diatonos	—	g
Nete hyperbolæon	—	a

In dieſer hypodoriſchen Tonart iſt die erſte Octave abſteigend betrachtet, a — a hypodoriſch. Die zweyte h — h mixolydiſch; die dritte c — c lydiſch; die vierte d — d phrygiſch; die fünfte e — e doriſch; die ſechſte f — f hypolydiſch, und die ſiebente g — g hypophrygiſch. Betrachtet man dieſe Octaven, nach der zweyten Art, in aufſteigender Ordnung: ſo iſt die erſte a — a hypophrygiſch; die zweyte h — h hypolydiſch; die dritte c — c doriſch; die vierte d — d phrygiſch; die fünfte e — e lydiſch; die ſechſte f — f mixolydiſch oder hyperdoriſch, und endlich die ſiebente g — g hypodoriſch.

Zweytes Exempel aus der hypoaeoliſchen Tonart.

Vergleichung mit der hypodoriſchen.

Proslambanomenos	—	c	.	A
Hypate hypaton	— —	d	.	H
Parypate hypaton	— —	es	.	c
Hypaton diatonos	— —	f	.	d
Hypate meſon	— —	g	.	e
Parypate meſon	— —	as	.	f
Meſon diatonos	— —	b	.	g

Meſe	—	—	—	c	a
Parameſe	—	—	—	d	h
Trite diezeugmenon			—	es	c
Diezeugmenon diatonos			—	f	d
Nete diezeugmenon	—	—	—	g	e
Trite hyperbolæon	—	—	—	as	f
Hyperbolæon diatonos			—	b	g
Nete hyperbolæon.	—	—	—	c	a

Die beygefügte Tonleiter aus der hypodoriſchen Tonart, womit man die aus der hypoaeoliſchen mit c anfangenden vergleichen kan, überhebet mich aller weiterer Anmerkungen.

§. 109.

Es wird nach allem dieſen nicht ſchwer zu begreifen ſenn, daß die funfzehn Tonarten der Alten nichts anders als eine funfzehnmahlige Verſetzung der von uns ſogenannten **weichen Tonart** ſind, und daß ſich folglich **keine harte Tonart** unter allen dieſen funfzehn Tonarten findet. Dieſe harte Tonart konnten ſie nur vermittelſt der **Octavengattungen** und zwar der dreyen in C, F und G, und deren, die ihnen in den vierzehn übrigen Verſetzungen ähnlich ſind, erhalten. Nach dieſen Octavengattungen konnten die Citariſten übrigens, ſo wie es noch heutiges Tages die Lauteniſten thun, ihr Inſtrument umſtimmen, aber nicht nach ihren Tonarten oder Verſetzungen, indem die Spannung der Saiten ſolches nur bis auf einen gewiſſen Grad erlaubte. Jede Tonart hatte ihre beſondere Flöte; aber auf jeder Flöte konnten ſie mehr als eine Octavengattung haben; und wenn es heißt, daß man Flöten gehabt, die mehrer als einer Tonart fähig geweſen ſind, ſo muß man allezeit **Octavengattung** anſtatt **Tonart**, denken.

§. 110.

Der Raum zwiſchen zween Tönen von verſchiedner Größe, heißt ein **Intervall** oder **Diaſtema**, und giebt es **fünferley Arten** von Intervallen, als

1) **Größere und kleinere.** Unter den größern iſt die Quarte das kleinſte, und unter den kleinern die große Terz das größte Intervall. Wenn wir uns des Ausdrucks **große Terz** bedienen, und nicht *ditonus* ſagen: ſo

ſo geſchicht ſolches, mehrer Deutlichkeit wegen für diejenigen, die an dieſe Terminologie nicht gewohnt ſind. Denn die Griechen wuſten von den Eintheilungen der Intervallen in große und kleine, verminderte und übermäßige ꝛc. nicht, wie man in der Folge ſehen wird. Dieſe Eintheilungen ſind ein Werk der neuern Muſik. Es bedienten ſich aber die Griechen in ihrem ganzen Syſtem nicht mehr als folgender vierzehn Intervallen, die wir mit den griechiſchen, und unſern Benennungen zugleich herſetzen wollen:

Kleiner Umfang.

1 *Dieſis enharmonica*,
2 *Dieſis chromatica*,
3 *Hemitonium*, halber Ton.
4 *Tonus*, ganzer Ton.
5 *Triemitonium*, kleine Terz.
6 *Ditonus*, große Terz.

Größter Umfang.

7 *Diateſſaron*, vollkommne Quarte.
8 *Tritonus*, übermäßige Quarte, oder kleine Quinte.
9 *Diapente*, vollkommne Quinte.
10 *Tetratonus*, übermäßige Quinte, oder kleine Sexte.
11 *Hexachordum*, große Sexte.
12 *Pentatonus*, kleine Septime.
13 *Heptachordum*, große Septime.
14 *Diapaſon*, Octave.

Die Intervalle, die den Umfang einer Octave überſchreiten, z. E. die Undecime, Duodecime ꝛc. werden diapaſon cum diateſſaron, diapaſon cum diapente &c. genennet. Die Doppeloctave heißt bisdiapaſon.

2) Diatoniſche, chromatiſche und enharmoniſche. Dieſe hat man oben bey der Erklärung der drey Klanggeſchlechte kennen lernen.

3) Stuffen- und Sprungintervalle, *intervalla incompoſita & compoſita*. Jene finden Statt, wenn man nach Anleitung eines jeden Klanggeſchlechts, von einem gegebnen Ton zu dem nächſt drüber oder drunter gelegnen fortgeht; dieſe, wenn der über oder unter den gegebenen zunächſt liegende Ton überſprungen wird. Hievon brauchts keiner Exempel.

4) Rational und irrational Intervalle. Ein rational Intervall, (*intervallum rationabile* oder *emmeles*) iſt, das die ihm angewieſne

Größe weder in der Höhe, noch in der Tiefe überschreitet. Ein irrational Intervall, (*intervallum irrationale* oder *ekmeles*) ist, welches die ihm angewießne Größe in der Höhe oder Tiefe überschreitet. Wir nennen jenes heutiges Tages ein reines, und dieses ein unreines Intervall. Dieses leztere wird im Gesange genennet: über oder unter sich ziehn ꝛc.

5) Consonirende, und dißonirende Intervalle. Consonirende (symphona) sind nach der Beschreibung Nikomachs, die wenn sie zusammen angeschlagen werden, sich dergestalt unter einander vermischen, daß sie gleichsam zu einem einzigen Tone zu werden scheinen. Dißonirende, (*diaphona*) sind nach ebendemselben, die, wenn sie zusammen angeschlagen werden, sich gleichsam zu spalten, und sich nicht unter einander zu vermischen scheinen. Consonirende Intervalle hatten die Griechen nicht mehr als sechs, nemlich:

1. Diatessaron, die vollkommne Quarte,
2. Diapente, die vollkommne Quinte,
3. Diapason, die Octave,
4. Diapason cum diatessaron, die vollkommne Undecime,
5. Diapason cum diapente, die vollkommne Duodecime,
6. Bisdiapason, die Doppeloctave.

Einklang (Homophonus) wird unter die Töne und nicht unter die Intervalle gerechnet.

Alle Intervalle, die kleiner als die Quarte sind, und alle übrigen zwischen den Consonanzen enthaltne Töne sind Dißonanzen, sagten die Griechen. Folglich betrachteten sie nicht allein unsere heutige Dißonanzen, als die Secunde und Septime ꝛc. sondern auch die Terzen und Serten für dißonirende Intervalle, währender Zeit sie die nur in gewißen Fällen bey uns consonirende, und in andern Fällen unter dem Nahmen einer Undecime bey uns dißonirende Quarte, ohne Ausnahme zu einer Consonanz erhoben.

Die consonirenden Intervalle werden entweder zu gleicher Zeit, d. i. über einander, oder zu verschiednen Zeiten, d. i. hinter einander, gebraucht. Jenes, was wir heutiges Tages eine consonirende Harmonie nennen, heißt bey den Griechen bald Symphonie und bald Antiphonie. Dieses was wir eine consonirende Fortschreitung in der Melodie nennen, heißt bey einigen Paraphonon, oder eine Paraphonie. Antiphonon bedeut

gegen-

gegeneinander lautend; und Paraphonon neben einander lautend. Ich nehme dieſe Erklärungen aus dem Pſellus. Für die zween verſchiedne Proceße, wenn die beyden Töne, die ein diſſonirendes Intervall machen, entweder zu gleicher Zeit, oder zu verſchiednen Zeiten gebraucht werden, finde ich insgemein das Wort Diaphonie oder Diaphonon. So nennet z. E. Gaudentius den erſtern Act, da dieſe beyden Töne zugleich angeſchlagen werden, eine Diaphonie, und Theon aus Smyrna nennet eine Folge von ſtuffenweiſe fortgehenden Tönen eine Diaphonie. Soni *diaphoni* ſunt, quibus *ſimul percuſſis* &c. ſagt Gaudentius; und Theon lehrt: Soni *diaphoni* ſunt, qui in cantu ſe proxime conſequuntur, vt eſt toni interuallum, & dieſis &c. Es findet ſich aber noch eine andere Bedeutung des Worts Paraphonie beym Gaudentius, wenn er ſchreibt: „daß „diejenigen Töne paraphoniſche Töne genennet werden, die in der Mitte einer „Con- oder Diſſonanz ſtehen, und wen ſie vermiſcht, d. i. wenn ſie zuſam„men angeſchlagen werden, Conſonanzen zu ſeyn ſcheinen," und giebt er davon zwey Exempel, wovon das erſte von Parypate meſon bis zu Parameſe den Tritonum f — h, und das andere von Meſon diatonos zu Parameſe den Ditonum oder die große Terz g — h machet. Wir werden hievon unten noch einmahl reden, und bemerken nur allhier die Art, wie die Griechen ihre conſonirende Intervalle in Gattungen unterſcheiden. Dieſes geſchicht nach der Lage der halben Töne. Zum Exempel, die Quarte wird vom Euclides in dreyerley Gattungen abgetheilt, wovon die erſte den halben Ton in der Tiefe; die andere denſelben in der Mitte, und die dritte in der Höhe hat, als:

h⁀c d e, a h⁀c d, g a h⁀c.

Und eben ſo theilet man die Quinte, und auch die Octave ein, wie wir ſchon oben geſehen haben. Von ihren Diſſonanzen findet man nirgends eine Eintheilung in Gattungen. Sie wißen von keiner kleinen oder großen Secunde, kleinen oder großen Septime, u. ſ. w.

§. 111.

Die Urſache, warum die Griechen und Lateiner die Terzen und Sexten für Diſſonanzen gehalten, hat ihren Grund in ihrer falſchen Berechnung der Tonverhältniße, die noch in den neuern Zeiten, bis auf den Zarlino, gewißermaßen ſubſiſtiret hat. Auf eben die Art, als Gaudentius von der großen Terz und dem Tritonus ſpricht, welches leztere Intervall aber er hätte weg-

weglaßen können, ſprichc annoch vor etwann zweyhundert Jahren der berühmte Faber Stapulenſis von den beyden Terzen, wenn er ſchreibt: daß, wenn ſelbige gleich das Gehör ungemein vergnügen, ſolche dennoch deßwegen für keine Conſonanzen zu halten ſind. Ja unter den practiſchen Tonkünſtlern hat ſich keiner vor dem Orlandus Laßus, die Terz zum Anfang oder Schluß eines Stücks zu gebrauchen, unterſtanden. Derjenige, der zwar nicht zuerſt eingeſehn, daß die Terzen und Sexten zu den Conſonanzen gehören, doch ſolches zuerſt öffentlich gelehret hat, iſt Glareanus. (Conſonantiarum autem ordinem ita diuidunt Neoterici, vt aliae ſint perfectae, aliae imperfectae conſonantiae: Reliquae intercapedines omnes diſſonantiae potius appellandae. *Perfectae* ſunt quinque: *Vniſonus, diapente, diapaſon, diapente cum diapaſon*, ac *bisdiapaſon*. *Imperfectae* ſunt quatuor: *Tertia, Sexta, Decima* ac *Decimatertia*. *Diſſonantiae* ſunt *ſex*: *Secunda, Quarta, Septima, Nona, Undecima* & *Decima quarta*. Lib. I. Dod. p. 26.) Man ſieht hieraus, wie er nicht allein die Terzen und Sexten, nach dem Sinn der Neuern, unter die Conſonanzen, ſondern auch, wider den Sinn der Alten, die Quarte unter die Diſſonanzen ſetzet. Bey dem allen ſcheint die wahre Ration der Terzen und Sexten dem Glarean noch nicht bekannt geweſen zu ſeyn. Wenigſtens hat er keine damit übereinſtimmende Berechnung ſeiner Lehre beygefüget, und hat alſo dem Zarlino die Ehre aufbehalten, die wahren natürlichen Verhältniße der Töne zu entwickeln. Wir wollen ſehen, was die Alten in dem arithmetiſchen Theile der Muſik gelehrt haben. Zu den muſikaliſchen Rechnungsarten an ſich, deren Känntniß allhier vorausgeſetzt wird, findet man Anleitung in meinen theoretiſchen Anfangsgründen der Muſik.

§. 112.

So wie es die Muſici heutiges Tages machen, daß ſie für die zwölf halben Töne ihrer Octave alle Tage eine neue Art von Temperatur zum Vorſchein bringen: ſo machten es die Alten in Anſehung der Berechnung der vier Töne ihrer Tetrachorde; und, um eine Art der Berechnung von der andern zu unterſcheiden, theilten ſie ihre Klanggeſchlechte in verſchiedne Gattungen, und bezeichneten ſelbige mit gewißen Nahmen, die ſie theils von der Art der Berechnung ſelber, theils von der, dieſer Berechnung zugeeigneten Kraft entlehnten. Was man aber itzo thut, das that man auch damahls. So wenig die Sänger ein Monochord in ihrer Kähle hatten, ſo wenig

wenig hatten die Theoretiker eins in ihren Ohren. Man schrieb und rechnete, und die Practiker thaten, was sie konnten. Ich erstrecke das Können auf alles, was der Natur der menschlichen Stimme möglich ist, und supponire also den vortreflichsten Sänger. Man bildete sich ein zu hören, was man nicht hörte, und jeder fand sein Vergnügen in der Einbildung. Es ist einem geübten Sänger gar nicht unmöglich, zwischen dem Intervalle eines halben Tons einen mittlern Ton anzugeben. Wir haben auf unsern Theatern alle Tage die Probe davon. Aber um wieviel differirt dieser mittlere Ton von dem untern oder obern Ende des halben Tons? Welches Ohr ist im Stande, diese Grösse ohne Vergleichung mit einem Monochorde zu bestimmen, oder welche Stimme hat diese Größe dergestalt in ihrer Gewalt, daß sie solche niemahls verfehlt, und weder unten noch oben überschreitet? zaßt uns ehrlich seyn, und der menschlichen Natur nichts über ihre Kraffe zueignen. Nach allen diesen sind die verschiednen Berechnungen der verschiednen alten Klanggeschlechte nur eine bloße Grille der Theoretiker gewesen, die man nicht einmahl zur Wirklichkeit zu bringen, gesucht hat. Ich nehme meinen Beweiß daher, weil sie für diese verschiedne Eintheilungen der Geschlechte keine besondere Noten haben. Bey keinem Scribenten findet man andere Noten, als für eine einzige Art vom diatonischen, chromatischen oder enharmonischen Klanggeschlecht. Und was urtheilen sie annoch sogar von dem enharmonischen Geschlecht an sich? Auch mit der größten Arbeit, sagt Aristoxen, können kaum die Sinne des enharmonischen Geschlechts gewöhnt werden. Die Sinne gehen sowohl den Sänger als Hörer an. Jener zwingt sich etwas zu machen, was er nicht machen kann, und dieser etwas zu begreiffen, was er nicht begreiffen kann. Die Rede ist von dem genauesten Ausdruck mit der Stimme des gegebnen Tonverhältnißes. „Wir wollen, sagt Gaudentius, nur vom „diatonischen Klanggeschlechte sprechen. Denn dieses ist unter allen dreyen das einzige, das man am öftersten singt. Es fehlet „nicht viel daran, daß die andern beyde gar nicht mehr Mode „sind.“ Dieser Scribent geht noch weiter als Aristoxen, und erklärt sogar das chromatische Geschlecht für beynahe verjährt. „Aus allen dreyen „Geschlechten, sagt Aristides, ist das diatonische das natürlichste, „weil es so gar von Leuten, die kein Werk von der Musik machen, gesungen werden kann. Das enharmonische ist vielen unmöglich; weswegen auch nicht alle die Tonfortschreitung mit

„der Dieſ angenommen haben, indem ſie dieſes Intervall wegen „ſeiner Ungeſchicklichkeit für gänzlich unſangbar halten.„ Wenn Plutarch nach allem dieſen von dem enharmoniſchen Geſchlecht ſo viel Aufhebens macht; und ſich darüber aufhält, daß es die Muſici ſeiner Zeit verwerfen, ſo iſt dieſes ein unfehlbarer Beweiß, daß er in die Praxin keine beſondere Einſicht gehabt haben muß: weil er mit den Muſicis ſonſt einerley Gedanken über dieſen Artikel gehabt haben würde.

§. 113.

Ehe wir zu den Berechnungen der Alten ſelber kommen, wollen wir bemerken, daß ſie ſich zur Unterſuchung und Vorſtellung der Tonverhältniße nicht allein des pythagoriſchen Canons, ſondern annoch eines andern viereckigten Inſtruments bedienten, welches Helicon genennet, und wenigſtens mit vier Saiten bezogen ward. Auf dem mit vier Saiten, wovon bey Fig. 32. eine Abbildung befindlich iſt, ſind nicht mehr als die ſechs Conſonanzen der Griechen, und der ganze Ton zu haben. Wer mehrere Töne darauf verlanget, muß die Anzahl der Saiten vermehren. Beym Kircher findet man Nachricht von einem Helicon mit ſieben, und beym Cölius Rhodiginus mit neun Seiten. Um den Zweck eines Helicons von vier Saiten, dergleichen Ariſtides und Ptolomäus anführen, deſto näher einzuſehen, wollen wir eine Beſchreibung davon geben.

Das Viereck iſt ABCD, und die vier Saiten ſind AC, EK, LM, und BD. Den Abſtand der Saiten zu haben, theile man für die zweyte Saite EK, den Raum von der erſten zur vierten Saite in zween gleiche Theile. Wenn man hierauf die vier Saiten in den Einklang geſtimmet hat, ſo theile man die vierte Saite BD in zween gleiche Theile, und ſetze einen Steg bey F. Man theile EK in vier gleiche Theile, und ſetze einen Steg bey H. Man theile LM in drey gleiche Theile, und ſetze einen Steg bey G. Das iſt der ganze Proceß, und vermittelſt deſſelben erſcheint

1) Ratio dupla 2 : 1 bey AC gegen BF oder FD. ingleichen bey BF gegen EH, oder FD gegen EH. item bey GM gegen GL. (Octave.)
2) Ratio ſeſquialtera 3 : 2 bey AC gegen GM. ingleichen bey HK gegen FD. item bey BF gegen GL. (Quinte).
3) Ratio ſeſquitertia 4 : 3 bey AC gegen HK. ingleichen bey GM gegen DF. item bey GL gegen EH. (Quarte)

4) Ra-

4) Ratio 8 : 3 (*dupla ſuper Bipartiens Tertias*) bey GM gegen EH. (Undecime.)
5) Ratio tripla 3 : 1 bey AC gegen GL. (Duodecime).
6) Ratio quadrupla 4 : 1 bey AC gegen EH. (Doppeloctave)
7) Ratio ſesquioctova 9 : 8 bey HK gegen GM. (ganzer Ton).

§. 114.

Wenn Pythagoras den Zahlen vor dem Gehör den Vorzug gab; ſo iſt es gar nicht zu verwundern, daß derſelbe nicht hinter die wahren natürlichen Verhältniße der Intervallen kommen konnte. Er unterſuchte nicht, was die Rationen 5 : 4 : 6 für eine Wirkung auf die menſchlichen Ohren thaten. Das Ohr mußte ſich bey ihm nach den Zahlen richten, und, weil er ſich, dem Vorurtheile der Alten für den Quaternionem zu Folge, vorgenommen hatte, alle einfache Rationen, die dieſen Umfang überſchritten, für diſſonirend zu erkennen: ſo hatten die Zahlen 5 : 4 : 6 folglich das Unglück, von der Anzahl ſeiner Conſonanzen ausgeſchloßen zu werden. Man weiß aus dem Plutarch, daß der Quaternio bey den Griechen in ſolchem Anſehen ſtand, daß man gar bey demſelben zu ſchwören pflegte. Pythagoras gab alſo der großen Terz die Ration 81 : 64 × 5 : 4 = 81 : 80, und umgekehrt der kleinen Sexte die Ration 128 : 81 × 8 : 5 = 81 : 80. Eine ſolche, um das ſontoniſche Comma 81 : 80 zu ſtarke große Terz konnte freylich auf dem Monochord nicht angenehm ins Gehör fallen, wenn gleich die große Terz in der Praxi, wo die Sänger und Spieler ſolche in ihrem natürlichen Verhältniße nahmen, das Ohr nicht beleidigte. Pythagoras aber urtheilte von der großen Terz nach dem aus ſeinem Monochord ihr gegebenen Ration. So viel die große Terz zu ſtark war, ſo viel war die kleine Terz zu klein, weil die pythagoriſche Ration 32 : 27 × 6 : 5 = 81 . 80. Die große Sexte war folglich auch diſſonirend; denn 27 : 16 × 5 : 3 = 81 : 80. Die großen Terzen und großen Sexten waren nemlich um eben dasjenige Comma zu hoch, was die kleine Terzen und kleine Sexten zu niedrig waren.

§. 115.

Man hätte denken ſollen, daß, als die pythagoriſche Secte von dem Ariſtoxenus verdrungen, und die Arithmetik auf ihrem Throne erſchüttert ward, die Terzen und Sexten ein ſanfter Schickſal hätten erfahren müßen.

Aber Ariſtoxenus, der auf das Gehör rechte, hatte gleichwohl noch nicht Gehör genug, dieſen Intervallen Recht wiederfahren zu laſſen. Wenn er gleich in ſeinem chromatiſch-tomäiſchen Geſchlecht den Ohren eine kleine Terz in der Ration 6:5 vorſtellte: ſo kam ihm, weil er ſeiner Abweichung von den Pythagoräern ungeachtet, noch an den vier erſtern Zahlen hängen blieb, dieſe 6:5 gleichwohl noch nicht conſonirend vor; und übrigens brachte er, in verſchiedenen Eintheilungen der Klanggeſchlechte, noch ſchlechtere Rationen für die Terzen und Sexten zum Vorſchein, als ſie jemahls Pythagoras gehabt hatte.

§. 116.

Derjenige, unter deſſen Händen die Klanggeſchlechte eine beßere Form zu allererſt bekamen, war Didymus, und Ptolomäus folgte ſeinen Spuren. Beyde brachten die Ration 5:4 für die große Terz in ihr diatoniſch-ſyntoniſches Klanggeſchlecht. Sie bedienten ſich dabey zu gleicher Zeit der Ration 6:5 für die kleine Terz; aber ſowohl dem einen als dem andern, fehlte es entweder an Herz, oder an Gehör, dieſe Intervalle in dem beſagten Verhalte für conſonirend zu erkennen. Sie ließen es immer bey der alten Meinung bewenden; ihr Zirkel maaß gut; aber ihr Ohr hörte falſch.

§. 117.

Wir machen den Anfang mit der pythagoriſchen Eintheilung des Monochords. Es erſtrecket ſich ſelbige nur auf das diatoniſche Geſchlecht; denn weder das chromatiſche, noch enharmoniſche Geſchlecht, war zu den Zeiten dieſes Muſici-Philoſophen wahrſcheinlicher Weiſe bekannt, wenn gleich Plutarch den ältern Olymp für den Erfinder des enharmoniſchen Klanggeſchlechts ausgiebt. Man weiß, daß andere Scribenten dieſe Erfindung dem jüngern Olymp zuſchreiben. Es iſt auch glaublich, daß das chromatiſche Geſchlecht vor dem enharmoniſchen erfunden worden iſt, und daß ſolches deßwegen in dem Verzeichniße der Geſchlechte aus dieſem Grunde allezeit die mittlere Stellen zwiſchen beyden einnimmt. Ja daß das chromatiſche Geſchlecht vor dem enharmoniſchen exiſtirt haben müße, iſt aus der Beſchaffenheit und Natur der Sachen an ſich zu ſchlieſſen, wenn man gleich keine Urkunden darüber aufzuweiſen hat. Hier iſt die

die pythagoriſche Berechnung des diatoniſchen Geſchlechts, ſo wie uns ſolche Ariſtides Quintilianus mittheilet.

		Copulat.	Rat.
a.	Nete hyperbol. —	2304 .	9 : 8
g.	Paran. hyperbol.	2592 .	9 : 8
f.	Trite hyperbol. —	2916 .	256 : 243
e.	Nete diezeugmen.	3072 .	9 : 8
d.	Paran. diezeugm.	3456 .	9 : 8
c.	Trite diezeugm. —	3888 .	256 : 243
h.	Parameſe — —	4096 .	9 : 8
a.	Meſe — — —	4608 .	9 : 8
g.	Lichan. meſon. —	5184 .	9 : 8
f.	Parypate meſon. —	5832 .	256 : 243
e.	Hypate meſon. —	6144 .	9 : 8
d.	Lichanos hypat. —	6912 .	9 : 8
c.	Parypate hypat. —	7776 .	256 : 243
H	Hypate hypat. —	8192 .	9 : 8
A	Proslambanomenos.	9216 .	

	Rat.	Copul.
d. Nete ſyn.	9 : 8	3456.
c. Par. ſyn.	9 : 8	3888.
b. Trite ſyn.	256 : 243	4374
a. Meſe		4608.

Man bemerket die Ration 81 : 64 für die große Terz.
32 : 27 für die kleine Terz.
9 : 8 für den ganzen Ton. Die Ration 10 : 9 war noch nicht bekannt.
256 : 243 für den halben Ton.

Wenn man die Termines der Rationen verſetzet, und den einen entweder duplirt oder halbirt: ſo hat man die Rationen für die umgekehrten Intervalle.

§. 118.

Zwiſchen den Zeiten des Pythagoras und Ariſtoxens, als das chromatiſche und enharmoniſche Geſchlecht erfunden ward, wurden folgende Berechnungen von dieſen beyden Geſchlechten bekannt:

Genus chromaticum.			*Genus enharmonicum.*		
Rat.		*Copulatio.*	*Rat*		*Copulat.*
19: 16		192 a	81: 64		384 a
81: 76	— 27: 25⅓.	228 fis(ges)	499: 486	— 55⅓: 54	486 f
256: 243		243 f			
		256 e	512: 499	— 32 : 31⅐	459 e+
Hier iſt 81: 64	— a: f				512 e

§. 119.

Wir kommen auf die ariſtoxeniſche Sectionem Canonis, welche auch Ariſtides Quintilianus und Euclides angenommen haben. Dieſe Harmoniker theilen den ganzen Ton in zwölf Theile; und nehmen den halben Ton zu ſechs Zwölftheilen an. Ein Drittheilton bekömmt vier Zwölftheile, und ein Viertheilton drey Zwölftheile. Ein ganzes Tetrachord wird alſo in dreyßig Theile unterſchieden. Wir werden den ganzen Ton mit 12; den halben mit 6; den Drittheilton mit 4; und den Viertheilton mit 3 bemerken. Die Zahlen $4\frac{1}{2}$ bedeuten ein Intervall von einem Viertheil- und Achtheiltone; 15 ein Intervall von einem ganzen und Viertheilstone; 18 ein Intervall von einem ganzen und halben Tone; 21 ein Intervall von ſieben Viertheiltönen; 22 ein Intervall von einem ganzen, halben und Drittheiltone; und 24 ein Intervall von zween ganzen Tönen.

1) Das diatoniſche Geſchlecht wird getheilt in das weiche und ſyntoniſch-diatoniſche Geſchlecht.

α) Das weiche diatoniſche Geſchlecht beſteht aus einem halben Ton, aus einem Intervall von drey Viertheiltönen, und einem Intervall von einem ganzen und Viertheilton: 6
9
15
30

β) Das ſyntoniſch-diatoniſche Geſchlecht beſteht aus einem halben Ton und zween ganzen Tönen: 6
12
12
30

2) Das

2) Das chromatiſche Geſchlecht wird getheilt in das weiche, fünfthalbige und tonidiſch-chromatiſche Geſchlecht.

α) Das weiche chromatiſche Geſchlecht beſteht aus zween Drittheiltönen und einem Intervalle, welches einen ganzen, halben und Drittheilton enthält. 4
4
22
30

β) Das fünfthalbige chromatiſche Geſchlecht beſteht aus zweyen Intervallen, wovon jedes einen Viertheil- und Achttheilton enthält; und einem aus ſieben Viertheiltönen beſtehenden Intervalle. 4½
4½
21
30

γ) Das tonidiſch-chromatiſche Geſchlecht beſteht aus zween halben Tönen und einem Intervall, welches einen ganzen und halben Ton enthält, d. i. aus dem Triemitono. 6
6
18
30

3) Das enharmoniſche Geſchlecht beſteht aus zween Viertheiltönen und dem Ditone, d. i. einem Intervall von zween ganzen Tönen, oder unſer großen Terz. 3
3
24
30

§. 120.

Wenn man nun die vier Töne eines jeden Klanggeſchlechts, vermittelſt der Copulation, in zuſammenhängenden Zahlen vorſtellen will: ſo multiplicire man die Zahl 30, als in ſoviel Theile das Diateſſaron oder das Tetrachord eingetheilet wird, mit der Anzahl der Eintheilungen, das iſt mit der Zahl 3, kommt 90. Zu dieſer Zahl 90 addirt man ſucceßive die Anzahl der dreißig Theile, die jedes Intervall haben ſoll, hinzu. Man ſehe folgende Vorſtellung davon, worinnen wir uns hin und wieder gebrochner

Reductio-

Reductionen der Verhältniße bedienen werden, damit man den Betrag der Differenz durch den Bruch deſto geſchwinder einſehe.

1. *Genus diatonicum molle.*

Rationes.		Copulatio.	Spatia.
7 : 6	a	90	
19 : 17½	g	105	15
20 : 19	f	114	9
	e	120	6
			30

Differenzen gegen unſre Rationen.

Der halbe Ton 120 : 114 = 20 : 19 × 25 : 24 = 96 : 95
Eben derſelbe 120 : 114 = 20 : 19 × 16 : 15 = 76 : 75
Der ganze Ton 114 : 105 = 19 : 17½ × 9 : 8 = 61 : 60$\frac{4}{7}$
Eben derſelbe 114 : 105 = 19 : 17½ × 10 : 9 = 175 : 171
Der ganze Ton 105 : 90 = 7 : 6 × 9 : 8 = 28 : 27
Eben derſelbe 105 : 90 = 7 : 6 × 10 : 9 = 21 : 20
Die kleine Terz 120 : 105 = 8 : 7 × 6 : 5 = 21 : 20
Die große Terz 114 : 90 = 19 : 15 × 5 : 4 = 76 : 75

Der halbe Ton iſt gut, indem er zwiſchen unſerm großen und kleinen halben Ton ein Mittel hält. Hingegen ſind die beyden ganzen Töne deſto ſchlechter, indem der eine 114:105 = 38:35 = 7$\frac{1}{7}$:7 nicht allein kleiner als der unſrige von 9:8, ſondern auch kleiner, als der von 10:9 iſt. Der andere 105:90 = 7:6 iſt wiederum zu hoch, indem er beynahe unſrer kleinen Terz 6:5 ähnlich kömmt, und nur das Comma 36:35 zur Differenz hat. Die kleine Terz endlich 120:105 = 8:7 iſt ſoviel niedriger als die unſrige, daß ſie im Grunde nur einen ganzen Ton ausmacht; hingegen iſt die große Terz 114:90 = 19:15 um ein ſtarkes Comma höher als die unſrige 5:4. Das war ein ſehr ungeſchicktes Klanggeſchlecht.

Es iſt wohl nicht nöthig zu erinnern, daß, wenn hier von weichen diatoniſchen und weichen chromatiſchen Klanggeſchlechten geredet wird, der Ausdruck weich gar nicht dasjenige bedeutet, was er bey unſern Tonarten bedeutet.

2) *Genus*

5) *Genus chromaticum toniacum.*

Rationes.		Copulat.	Spatia
6 : 5	a	90	
19 : 18	fis(ges)	108	18
20 : 19	f	114	6
	e	120	6
			30

6) *Genus enharmonicum.*

Rationes.		Copulat.	Spatia.
19 : 15	a	90	
39 : 38	f	114	24
40 : 39	e♯	117	3
	e	120	3
			30

§. 121.

Zwiſchen den Zeiten des Ariſtoxens und des Ptolomäus blühten Archytas, Gaudentius und Didymus. Archytas wechſelte die Ration 9 : 8 mit 8 : 7 ab, und brachte dadurch eine große Terz in der Ration 9 : 7 zum Vorſchein. Gaudentius behielte die pythagoriſchen Verhältniſſe für die beyden Terzen, nahm aber annoch den halben Ton 2187 : 2048 zu Hülfe, um vermittelſt deſſelben ſein chromatiſches Geſchlecht zu bilden. Didymus wechſelte zu allererſt die Ration 9 : 8 mit der von 10 : 9 für die zween auf einander folgenden ganzen Töne ab, und brachte dadurch die wahre Ration der großen Terz 5 : 4 zum Vorſchein. Ptolomäus behielte die didymiſchen Rationen bey, und that nichts anders, als daß er ſelbige in ſeinem ſyntoniſch-diatoniſchen Syſtem verſetzte, und wo jener 10:9 gebraucht hatte, die Ration 9 : 8 anbrachte. Aber keiner von allen dieſen erkannte die Terzen und Sexten für Conſonanzen. Hier ſind ihre Berechnungen.

1) *Genus toniaeo-diatonicum Archytæ.*

	Copulat.		*Ration.*
a	63	. 9 :	8
g	$70\frac{7}{8}$	. 8 :	7
f	81	. 28 :	27
e	84	. 9 :	8
d	$94\frac{1}{2}$	. 8 :	7
c	108	. 28 :	27
h	112	.	
a	126	. 9 :	8
g	$141\frac{3}{4}$	. 8 :	7
f	162	. 28 :	27
e	168	. 9 :	8
d	189	. 8 :	7
c	216	. 28 :	27
H	225	. 9 :	8
A	252		

	Ration.		
d	$94\frac{1}{2}$	. 8 :	7
c	108	. 9 :	8
b	$121\frac{1}{2}$	. 28 :	27
a	126		

Die großen Terzen f : a, c : e, g : h, b : d } haben die Ration 9:7 × 5:4 = 36:35.

Die kleinen Terzen a : c, g : b, d : f } haben die Ration 7:6 × 6:5 = 36:35.

Die kleinen Terzen e : g, h : d } haben die Ration 32:27 × 6:5 = 81:80.

Die Quarten a : d, h : e, c : f, d : g, e : a, f : b } haben die Ration 4 : 3.

Die Quarte g : c hat die Ration 21 : 16 × 4 : 3 = 64 : 63.

Die kleinen Sexten a : f, e : c, h : g, d : b } haben die Ration 14 : 9 × 8 : 5 = 36 : 35.

Die großen Sexten c : a, b : g, f : d } haben die Ration 12 : 7 × 5 : 3 = 36 : 35.

Die großen Sexten g : e, d : h } haben die Ration 27 : 16 × 5 : 3 = 81 : 80.

Die Quinten d : a, e : h, f : c, g : d, a : e, b : f } haben die Ration 3 : 2.

Die Quinte e : g hat die Ration 32 : 21. × 3 : 2 = 64 : 63. Der ganze Ton 8 : 7 giebt in der Umkehrung die kleine Septime 7 : 4, und der ganze Ton 9 : 8 die kleine Septime 16 : 9. der halbe Ton 28 : 27. giebt in der Umkehrung die große Septime 27 : 14.

(2) *Genus ſyntono-diatonicum.*

1) *Didymi.*

Copular.		Rat.
a	36	9 : 8
g	40½	10 : 9
f	45	16 : 15
e	48	9 : 8
d	54	10 : 9
c	60	16 : 15
h	64	
a	72	9 : 8
g	81	10 : 9
f	90	16 : 15
e	96	9 : 8
d	108	10 : 9
c	120	16 : 15
H	128	9 : 8
A	144	

pro tetrach. ſynemmeno.

d	54	10 : 9
c	60	9 : 8
b	67½	16 : 15
a	72	

Rationen der kleinen Terzen.

a c
d f 6 : 5
g b

der kleinen Terzen.

h d
e g 32 : 27

der großen Terzen.

c e
f a 5 : 4

2) *Ptolomæi.*

Copular.		Rat.
a	36	10 : 9
g	40	9 : 8
f	45	16 : 15
e	48	10 : 9
d	53⅓	9 : 8
c	60	27 : 25
h	64⅘	
a	72	10 : 9
g	80	9 : 8
f	90	16 : 15
e	96	10 : 9
d	106⅔	9 : 8
c	120	27 : 25
H	129⅗	10 : 9
A	144	

pro tetrach. ſynemmeno.

d	53⅓	9 : 8
c	60	9 : 8
b	67½	16 : 15
a	72	

Rationen der kleinen Terzen.

a c
h d 6 : 5
e g

der kleinen Terzen.

d f
g b 32 : 27

der großen Terzen.

c e
f a 5 : 4

Rationen der großen Terz.
g h 81 : 64

der Quarten.
a d
h e
c f
d g } 4 : 3
e a
f b

der Quarte.
g c 27 : 20

der Quinten.
a e
d a
e h
f c } 3 : 2
g d
b f

der Quinte.
c g 40 : 27

der kleinen Sexten.
e c
a f } 8 : 5

der kleinen Sexte.
h g 128 : 81

der großen Sexten.
d h
g e } 27 : 16

der großen Sexten.
c a
f d } 5 : 3
b g

und ſo weiter.

Rationen der großen Terz.
g h 100 : 81.

der Quarten.
h e
c f
d g
e a } 4 : 3
f b
g c

der Quarte.
a d 27 : 20.

der Quinten.
e h
f c
g d
a e } 3 : 2
b f
c g

der Quinte.
d a 40 : 27

der kleinen Sexten.
e c
a f } 8 : 5

der kleinen Sexte.
h g 81 : 50.

der großen Sexten.
f d
b g } 27 : 16

der großen Sexten.
c a
d h } 5 : 3
g e

Man ſieht aus der Vergleichung der ptolomäiſchen Berechnung mit der didymiſchen, daß beyde eine gleiche Anzahl von Terzen, Quarten, Quinten, ꝛc. von einerley Art enthalten, und daß der Unterſcheid in nichts anderm beſteht, als daß beym Ptolomäus die von ihrer natürlichen Größe abweichenden Quinte die Töne d a triſt, wenn beym Didymus ſolches mit e g geſchicht, und ſo mit den andern Intervallen. Die Ehre der Verbeßerung dieſes Geſchlechts gehört alſo unſtreitig dem Didymus.

3. 4) *Ptolomæi genus.*

1) *diatonico-molle.*

Copulat.		Rat.
a 63	. 8 :	7
g 72	. 10 :	9
f 80	. 21 :	20
e 84	.	

2) *diatonico-æquale.*

Copulat.		Rat.
a 9	. 10 :	9
g 10	. 11 :	10
f 11	. 12 :	11
e 12	.	

So wie ſich eine Octave gegen die andere verhält, ſo verhält ſich ein Tetrachord gegen das andere. Man braucht alſo nur die Berechnung eines einzigen Tetrachords aus einem Klanggeſchlecht zu wißen, um ihrer vier und fünf in einer zuſammenhängenden Zahlenreihe bilden zu können. Wir laßen deßwegen die weitere Ausführung der ptolomäiſchen Berechnung der beyden vorhergehenden Klanggeſchlechte, zur Erſparung des Raumes, weg.

5) *Ge-*

5) *Genus chromatico-ſyntonum Gaudentii.*

		Coptiſer.	Rationes.
a	Nete hyperbolaeon	5184	32 : 27
fis	Hyperbolaeon chromat.	6144	2187 : 2048
f	Trite hyperbolaeon	6561	256 : 243
e	Nete diezeugmenon	6912	32 : 27
cis	Diezeugmenon chromat.	8192	2187 : 2048
c	Trite diezeugmenon	8748	256 : 243
h	Parameſos	9216	9 : 8
a	Meſe	10368	32 : 27
fis	Meſon chromatice	12288	2187 : 2048
f	Parypate meſon	13122	256 : 243
e	Hypate meſon	13824	32 : 27
cis	Hypate chromatice	16384	2187 : 2048
c	Parypate hypaton	17496	256 : 243
H	Hypate hypaton	18432	9 : 8
A	Proslambanomenos	20736	

6) *Chromatico-Syntonum.*

	(α) *Didymi.*		(β) *Ptolomaei.*	
a	36	6 : 5	36	6 : 5
fis	43$\frac{1}{7}$	25 : 24	43$\frac{1}{7}$	25 : 24
f	45	16 : 15	45	16 : 15
e	48	6 : 5	48	6 : 5
cis	57$\frac{1}{7}$	25 : 24	57$\frac{1}{7}$	25 : 24
c	60	16 : 15	60	27 : 25
h	64		64$\frac{2}{7}$	
a	72	6 : 5	72	6 : 5
fis	86$\frac{2}{7}$	25 : 24	86$\frac{2}{7}$	25 : 24
f	90	16 : 15	90	16 : 15
e	96	6 : 5	96	6 : 5
cis	115$\frac{1}{7}$	25 : 24	115$\frac{1}{7}$	25 : 24
c	120	16 : 15	120	27 : 25
H	128	9 : 8	129$\frac{3}{7}$	10 : 9
A	144		144	

Pro tetrach. Synemmeno.			*Pro tetrach. Synemmeno.*		
d	54	32 : 27	d	53⅓	200 : 243
h	64	135 : 128	h	64⅔	25 : 24
b	67½	16 : 15	b	67½	16 : 15
a	72		a	72	

Wenn man das ſyntoniſch-diatoniſche und ſyntoniſch-chromatiſche Klanggeſchlecht des Didymus und Ptolomäus zuſammen nimmt: ſo entſtehet daraus folgendes diatoniſch-chromatiſches Geſchlecht:

(1) Das Didymiſche.

a	36	9 : 8	
g	40½	16 : 15	10 : 9 = f : g
fis	43⅕	25 : 24	
f	45	16 : 15	
e	48	9 : 8	
d	54	16 : 15	10 : 9 = c : d
cis	57⅗	25 : 24	
e	60	16 : 15	
h	64		
a	72	9 : 8	
g	81	16 : 15	10 : 9 = f : g
fis	86⅖	25 : 24	
f	90	16 : 15	
e	96	9 : 8	
d	108	16 : 15	10 : 9 = c : d
cis	115⅕	25 : 24	
c	120	16 : 15	
H	128	9 : 8	
A	144		

Pro tetrachordo ſynemmeno.

d	54	10 : 9	
c	60	16 : 15	9 : 8 b = c
h	64	135 : 128	
b	67½	16 : 15	
a	72		

(2) Das Ptolomäiſche.

a	36	10	:	9	
g	40	27	:	25	9 : 8 = f : g
fis	43⅕	25	:	24	
f	45	16	:	15	
e	48	10	:	9	
d	53⅓	27	:	25	9 : 8 = c : d
cis	57⅔	25	:	24	
c	60	27	:	25	
h	64⅘		:		
a	72	10	:	9	
g	80	27	:	25	9 : 8 = f : g
fis	86⅖	25	:	24	
f	90	16	:	15	
e	96	10	:	9	
d	106⅔	27	:	25	9 : 8 = c : d
cis	115⅕	25	:	24	
c	120	27	:	25	
H	129⅗	10	:	9	
A	144				

Pro tetrachordo ſynemmeno.

d	53⅓	9	:	8	
c	60	27	:	25	9 : 8 = b : c
h	64⅘	25	:	24	
b	67½	16	:	15	
a	72				

Aus dieſen beyden diatoniſch-chromatiſchen Geſchlechten des Didymus und Ptolomäus haben alle verbeßerte diatoniſch-chromatiſche Geſchlechte der heutigen Zeit ihren Urſprung genommen.

7) *Chromatico-toniaeum Ptolomaei.*

Ratio.	Copulatio.
7 : 6	66 a
12 : 11	77 fis (ges)
22 : 21	84 f
	88 e

Hier iſt 14 : 11 = a : f

8) Ebendeßelben *chromaticum molle.*

Ratio.	Copulatio.
6 : 5	105 a
15 : 14	126 fis (ges)
28 : 27	135 f
	140 e

Hier iſt 9 : 7 = a : f

9) *Enharmonicum Architae.*

Ratio.	Copulat.
5 : 4	84 a
36 : 35	105 f
28 : 27	108 e +
	112 e

10) *Enharmonicum Ptolomaei.*

Ratio.	Copulatio.
5 : 4	276 a
24 : 23	345 f
46 : 45	360 e +
	368 e

Ein anders von einem unbekannten Auctore.

Ratio.	Copulatio.
5 : 4	24 a
31 : 30	30 f
32 : 31	31 e +
	32 e

§. 122.

Es iſt zu verwundern, daß der große Reformator der Tonkunſt, der berühmte Guido Aretinus, da er die Tetrachorde abſchaffte, nicht auch zugleich die Berechnungen der Töne zu verbeßern ſuchte. Doch es läßet ſich nicht alles mit einmahl unternehmen. Er that, was ihm zu ſeiner Zeit möglich war. Das Syſtem der Muſik entbährte noch zu ſeiner Zeit der beyden Töne *gis* und *dis*, oder *as* und *es*. Die diatoniſch-chromatiſche Octave beſtand noch aus den zehn Tönen: c cis d e f fis g a b h, und nicht mehrern, ſo wie ben den Griechen. Man ſpielte nur aus den ſechs Tönen c d e f g a, und nicht mehrern. Die Terzen und Sexten hießen noch immer Diſſonanzen. Guido Aretinus begnügte ſich, nach Art der Alten ſeine Töne zu berechnen, wenn er ſie gleich ſchon anders zu brauchen wußte. Hier iſt ſeine Gamme, mit den dabey gefüaten Verhältnißen, ſo wie ſich ſolche

in seinem Introductorio befindet. Er hat selbige nach dem Sinne des Pythagoras und Gaudentius eingerichtet, wie man aus einer Gegeneinanderhaltung seines Calculi mit dem diatonisch-diatonischen des Pythagoras und dem chromatisch-syntonischen Geschlecht des Gaudentius sehen kann. Doch ist die folgende Verhältnißtabelle nur an denjenigen Oertern, wo die Töne a. b. h. vorkommen, chromatisch, und im übrigen durchgehends diatonisch.

Rat.		Copular.	
9 :	8. 1536.	♯ e	Dieses sind die fünf, vom Guido den griechischen Tetracherden, (worinnen solche nur *quad potestatem*, in Ansehung der Tonarten oder Versetzungen, aber nicht ausgedrückt, vorhanden waren,) hinzugefügten Töne.
6 :	8. 1728.	♯ d	
256 :	243. 1944.	♯ c	
2187 :	2048. 2048.	♯ h	
256 :	243. 2187.	♯ b	
9 :	8. 2304.	a	
9 :	8. 2592.	g	
256 :	243. 2916.	f	
9 :	8. 3072.	e	
9 :	8. 3456.	d	
256 :	243. 3888.	c	
2187 :	2048. 4096.	h	
256 :	243. 4374.	b	
9 :	8. 4608.	a	
9 :	8. 5184.	g	
256 :	243. 5832.	f	
9 :	8. 6144.	e	
9 :	8. 6912.	d	
256 :	243. 7776.	c	
9 :	8. 8192.	H	
9 :	8. 9216.	A	
	10368.	G	Diese tiefe Sante ist ebenfals vom Guido ausdrücklich hinzugefüget worden.

§. 123.

Die meisten diatonischen und chromatischen Berechnungen, die wir angeführet haben, sind bis zur Zeit des berühmten Zarlino bey den Theoretikern

tikern Mode geblieben. Dieser Fürst der neuern Musik, wie ihn Bressard nennet, nahm sich vor, die Theorie zu verbessern, und er hat diese Verbesserung mit allgemeinem Beyfalle zu Stande gebracht. Er legte die guten Berechnungen des Didymus und Ptolomäus zum Grunde, bauete hierauf, und gieng weiter. Seinen Lehrsätzen haben wir es zu verdanken, daß wir die wahren natürlichen Verhältnisse der Intervalle kennen, und wissen, daß die Terzen und Serten unter die Consonanzen gehören. Er verwandelte den Quaternionem des Pythagoras 1. 2. 3. 4. in den Senionem 1. 2. 3. 4. 5. 6, und vereinigte dadurch Zirkel und Gehör; ein Ruhm, wornach Ptolomäus strebte, den er aber nicht so glücklich gewesen ist, zu erhalten. Zarlino vermehrte endlich die Octave mit den beyden Tönen gis und dis, und theilte jene in zwölf halbe Töne. Wenn in der heutigen Musik, da man aus allen zwölf Tönen ohne Unterscheid spielet, und zu dem Ende eine gleichschwebende Temperatur gebraucht, seine verbesserte Klanggeschlechte von wenigem Nutzen mehr sind: so verringert dieses nicht den Wehrt seiner Entdeckungen. Zu seiner Zeit spielte man nur aus sechs Tönen, und die übrigen sechs halben Töne kamen nicht als Haupt oder Endigungssayten, sondern nur als Nebentöne in Betracht. Man würde aber ohne den Zarlino nicht so weit in der Musik gekommen seyn, als geschehen ist; und Neidhardt, dem die itzigen Zeiten die gleichschwebende Temperatur schuldig sind, würde solche schlecht berechnet haben, wenn er nicht zuvor die wahren natürlichen Tonverhältnisse gekannt hätte. Auf was für eine Art Zarlino das didymische und ptolomäische System verglichen, wird man aus folgenden Vorstellungen sehen:

	c d,	d e.	e f.	f g.	g a.	a h.	h c.
Didymus.	10:9.	9:8.	16:15.	10:9.	9:8.	9:8.	16:15.
Ptolomäus.	9:8.	10:9.	16:15.	9:8.	10:9.	10:9.	27:25.
Zarlino.	9:8.	10:9.	16:15.	9:8.	10:9.	9:8.	16:15.

Diejenigen, die bishero den Didymus für den Urheber des leztern Klanggeschlechts hieselbst gehalten haben, können sich itzo eines andern belehren, und versichert seyn, daß Prinz Recht; Neidhardt aber Unrecht hat. Doch dieses gehört zur neuen Historie. Wir gehen zu den andern Theilen der alten Musik, und nehmen die Metrik vor uns.

§. 124.

Durch **Metrik** wird derjenige Theil der Musik bey den Alten verstanden, worinnen die Lehre von den Buchstaben, Sylben, Tonfüßen, Metris und Versarten vorgetragen wird. Man sieht hieraus, daß alles was in der Metrik vorkömmt, einen Theil der Grammatik und Verskunst ausmacht. Da wir keine griechische Verse componiren wollen: so werden wir uns in dem Artikel der Metrik so kurz als möglich faßen. Ein **Buchstabe** ist der kleinste Theil eines articulirten Lauts. Die Buchstaben werden in **Selbst-** und **Mitlauter** eingetheilet. Aus Buchstaben entstehen **Sylben**, welche entweder kurz, lang oder gleichgültig sind; und aus der Zusammensetzung zwoer oder mehrer Sylben entstehen **Tonfüße**, welche in gleicher Anzahl bey den Griechen und Lateinern sind, **vier** von zween Sylben; **acht** von dreyen; sechzehn von vieren; **zwey** und **dreißig** von fünfen, und **vier** und sechzig von sechsen. Man kann hievon meine Anleitung zur Singcomposition nachschlagen. Aus Tonfüßen entstehen **Metra**, die wie ein Theil vom Ganzen, von dem was man **Rhytmus** nennet, unterschieden sind. Diesen Unterscheid lehren Aristides Quinctilianus, Suidas, und Martianus Capella. Man siehet hieraus, daß man nur erstlich in den neuern Zeiten diese beyden Wörter zu vermengen, und in unrechtem Verstande zu brauchen angefangen. Es giebt vielerley Arten von Metris, als das **jambische**, **trochäische**, **dactylische**, **anapästische**, **choriambische**, u. s. w. Auch hievon findet man in meiner Anleitung zur Singcomposition Nachricht. Aus dem verschiednen Gebrauch der Metrorum entstehen verschiedne Versarten, die entweder von den Metris selbst, oder von andern damit verbundnen Umständen ihren Nahmen erhalten. Das ist alles, was zur Metrik gehört.

§. 125.

Wir werden uns etwas länger bey der **Rhytmik** und **Rhytmopöie** (**Tactordnung**) aufhalten. Die **Rhytmik** beschäftigt sich mit der Erklärung der Regeln der rhytmischen Musik, und die **Rhytmopöie** bringt diese Regeln zur Ausführung. Jene ist also theoretisch, diese praktisch. Ein **Rhytmus** wird von dem Aristides Quinctilianus als eine **Zusammensetzung von verschiednen Zeiten** beschrieben, **die unter sich eine gewiße Ordnung, oder ein gewißes Verhältniß beobachten.** (*Rhytmus est qui constat ex temporibus aliquo ordine coniunctis.*) **Die Griechen bedienen sich nicht allein**

allein dieses Worts Rhytmus, die Dauer auf einander folgender musikalischen Töne, und das in derselben Folge herrschende Verhältniß auszudrücken. Sie brauchen daßelbe auch, diejenige Tactordnung anzuzeigen, die sich in dem Fluge eines Vogels, in dem Laufe der Thiere, in den Gebährden, Figuren und Schritten eines Tänzers, in dem Pulsschlag, und der Bewegung des Athemhohlens findet. Ja sie wenden es so gar bey unbeweglichen Körpern an, z. E. bey einem Gemählde, bey einer Bildsäule, u. s. w.

§. 126.

Um sich von dem musikalischen Rhytmus der Alten einen Begriff zu machen, ist zu merken, 1) daß die Musik, wovon hier die Rede ist, auf einen poetischen Text componirt war, worinnen es lange und kurze Sylben gab; 2) daß man eine kurze Sylbe noch einmahl so geschwinde aussprach, als eine lange; daß also 3 die erste nur eine Zeit, oder eine Moram, die andere aber zwo Zeiten oder Moras gehalten ward; 4) daß die Verse, die man sang, aus einer gewissen Anzahl von Tonfüßen bestanden, welche aus der verschiednen Folge und Ordnung dieser langen und kurzen Sylben entsprungen; und 5) daß der Rhytmus des Sängers diesen poetischen Rhytmum regelmäßig nachahmen mußte. So wie die Tonfüsse, sie mogten beschaffen seyn wie sie wollten, allezeit in zween gleiche oder ungleiche Theile unterschieden wurden, wovon einer Arsis oder die Erhebung, und der andere Thesis oder die Niederlaßung genennet wurde: so wurde auch der musikalische Rhytmus, in Absicht auf den poetischen, in zween solcher gleichen oder ungleichen Theile unterschieden, und werden wir uns zur Bezeichnung derselben der heutigen Wörter Aufschlag und Niederschlag bedienen. Diese beyden Theile des Rhytmus waren daßelben zwo Zeiten, die darinnen von den syllabischen Zeiten unterschieden waren, daß jene, die musikalischen, in allen Tonfüßen, die die Anzahl von zwo kurzen überschritten, mehrere Zeiten von diesen leztern, nemlich den syllabischen, enthielten.

§. 127.

Die Dauer dieser rhytmischen Zeiten, und ihre Ordnung anzuzeigen, seßten die Alten drey Hauptrhytmen feste, welche waren,

1) der gleiche Rhytmus, (*genus rhytmicum æquale*), in der Proportion 1 : 1.

unglei-

Rhytmi ungleiche { (2) Der doppelte Rhytmus (*genus rhytmicum duplum*, oder *diaſyſon*,) in der Proportion 2 : 1.
(3) Der hemioliſche Rhytmus, (*genus rhytmicum ſesquialterum*, oder *hemiolium*,) in der Proportion 3 : 2.

Einige fügten noch einen vierten hinzu, in der Proportion 4 : 3, welcher *genus Epitriton* oder *ſupertertium* genennet ward.

§. 128.

Der gleiche Rhytmus 1 : 1 beſtand aus zween gleichen Theilen, davon jeder bis zu acht ſyllabiſchen Zeiten anwachſen konnte. Folglich konnten in dem ganzen Rhytmo ſechzehn Zeiten, aber nicht mehrere Platz haben. (Aequale incipit a rhytmo duorum temporum, completurque rhytmo temporum ſedecim, quod non valeamus maiores huius generis rhytmos dignoſcere. *Ariſtid. Quinct.*)

Der doppelte Rhytmus 2 : 1 beſtand aus drey gleichen Zeiten, oder zween ungleichen Theilen, von welchen beyden der eine juſt noch einmahl ſoviel als der andere enthielte, und ſelbiger konnte, von zwo ſyllabiſchen oder kurzen Zeiten an, bis auf die Anzahl von zwölf Zeiten vermehret werden. In dem ganzen Rhytmo konnten alſo achtzehn Zeiten, aber nicht mehrere, Platz haben. (Duplum l. Diplaſion incipit a rhytmo trium temporum; finit vero in rhytmo temporum octodecim. Neque enim vltra huius rhytmi naturam percipimus. *Ariſtid. Quinctil.*)

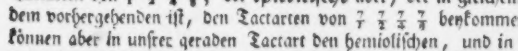
Der hemioliſche Rhytmus 3 : 2 beſtand aus fünf gleichen Zeiten, oder zween ungleichen Teilen, von welchen beiden der eine drey, und der andere zwo ſyllabiſche Zeiten enthielte. Der größre Theil konnte von drey ſyllabiſchen oder kurzen Zeiten an, bis auf die Anzahl von funfzehn Zeiten vermehret werden. In dem ganzen Rhytmo konnten alſo fünf und zwanzig ſyllabiſche Zeiten, aber nicht mehrere, Platz haben. (Sesquialterum l. hemiolium incipit a rhytmo quinorum temporum; completur autem rhytmo temporum viginti quinque. Huc enim vsque eiusmodi rhytmum ſenſus percipit. *Ariſt. Quinct.*

Der epitritiſche Rhytmus 4 : 3 beſtand aus ſieben gleichen Zeiten, oder zween ungleichen Theilen, von welchen beyden der eine vier, und der andre drey ſyllabiſche oder kurze Zeiten enthielte. Der größre Theil konnte

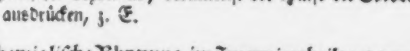
konnte von vier ſyllabiſchen Zeiten an bis auf acht zunehmen. In dem ganzen Rhythmo konnten alſo vierzehn Zeiten, aber nicht mehrere Platz haben. Dieſer Rhythmus aber wurde ſelten gebraucht. (Addunt aliqui genus Epitriton l. ſupertertium, quod a rhythmo ſeptenum temporum incipit, perficiturque quattuordecim temporibus; cuius rarus vſus eſt. *Ariſt. Quinctil.*)

Man wird leicht erkennen, daß 1) der Rhytmus in proportione aequali mit unſerm Zweyviertheil- Viervierthеil- oder Achtvierthеiltact übereinkömmt. 2) Daß der Rhytmus in proportione dupla mit unſerm Dreyachtheil- Dreyviertheil- oder Dreyzweytheiltact übereinkömmt. Der hemioliſche Rhytmus würde den von einigen Muſicis unſrer Zeit verſuchten, aber wegen ihrer Unbequemlichkeit wieder verworfnen Tactarten von $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$; der epitritiſche aber, der in gleichem Falle mit dem vorhergehenden iſt, den Tactarten von $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ benkommen. Wir können aber in unſrer geraden Tactart den hemioliſchen, und in der ungeraden den epitriſchen Rhytmus, vermittelſt der Hülfe der Triolen, gewiſſermaßen ausdrücken, z. E.

Der hemioliſche Rhytmus im Zweyviertheiltact vermittelſt lauter Achttheile,



Der epitriſche Rhytmus im Dreyviertheiltact mit lauter Achttheilen.



§. 129.

Man ſieht hieraus, daß die Bewegung, die man einem Rhytmo gab, geſchwinder oder langſamer ſeyn konnte, ohne daß der Rhytmus dadurch etwas von ſeiner Natur verlohr, weil zu dieſer Gleichförmigkeit nichts mehr erfordert ward, als daß die beyden rhytmiſchen Hauptzeiten, der Nie-

derſchlag und Aufſchlag, ſie mochten geſchwinde oder langſam ſeyn, nur ihr Verhältniß unter ſich beobachteten. Es konnte aber die Langſamkeit in jedem rhytmiſchen Genere, nur bis zu einem gewißen Grade genommen werden, deßen Ueberſchreitung das Ohr außer Stande geſetzet haben würde, dieſe Verhältniße wahrzunehmen.

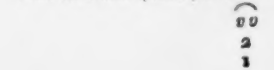
§. 130.

Außerdem wurde der Rhytmus annoch, nach der Beſchaffenheit der Tonfüße, deren die muſikaliſche Poeſie fähig war, auf eine andere Art abgetheilet. In Abſicht auf ſelbige gab es **einfache, zuſammengeſetzte** und **vermiſchte Rhytmen.**

Ein einfacher **Rhytmus** (rhytmus incompoſitus) war, worinnen nur eine Art von Tonfüßen Statt fand, z. E. zween Pyrrichii oder vier kurzen.

Ein **zuſammengeſetzter Rhytmus** war, der aus zwo, oder mehrern Arten von Tonfüßen beſtand, z. E. aus einem Dactylus und Anapäſt, einem Jamben und Trochäus, u. ſ. w.

Ein **vermiſchter Rhytmus** war, der entweder in zwo rhytmiſche Zeiten, gleiche oder ungleiche; oder in mehrere Rhytmen aufgelöſet werden konnte. z. E. ein aus ſechs ſyllabiſchen Zeiten, oder ſechs kurzen, beſtehender Rhytmus konnte 1) zu **zween gleichen Zeiten** geſchlagen werden, drey auf jeden Schlag; oder zu **zween ungleichen Zeiten**, vier auf einen, und zwo auf den andern Schlag. 2) Er konnte aber auch in **drey andere gleiche Rhytmen** aufgelöſet werden, jeden zu zwo kurzen gerechnet; oder auch in **zween ungleiche Rhytmen**, auf jeden eine kurze und lange, oder eine lange und kurze gerechnet. Ariſtides wirft die Frage auf, wie man einen vermiſchten Rhytmus machen müße, und lehret, daß ſolcher ſo beſchaffen ſeyn müße, daß die kleinern rhytmiſchen Figuren, oder Schemata, woraus er beſteht, eben das Verhältniß unter ſich haben, als die Zeiten eines einfachen Rhytmi. Setzt, ihr wollet einen Rhytmum von zehn Zeiten machen. (α) Selbiger kann nicht aus einem Zweyer und Achter beſtehen; denn die Ratio quadrupla 8 : 2 = 4 : 1 enthält keinen Rhytmum, z. E.



Auf

Auf unsere heutige Musik dieses zu appliciren, wollen wir jede dieser Zeiten in einen ganzen Tact verwandeln. Wenn diese zehn Tacte, die einen gröſsern Rhytmum enthalten, in vier kleinere Rhytmos oder Einschnitte vertheilet werden sollen: so ist wohl nichts dawider einzuwenden, wenn allezeit zween und zween in der Ratione 4 : 1 hintereinander gesetzet werden, das ist, erstlich ein Rhytmus von vier Tacten, hernach ein Einer; dann wieder ein vierfacher, und zuletzt wieder ein einfacher. Denn es findet hier eine vollkommne Symmetrie Statt. Wenn man aber die Rationem quadruplam nur einmahl gebraucht, ohne sie zu wiederhohlen: so findet sich alsdenn ohne Zweifel eine rhytmische Ungleichförmigkeit, die das Ohr nicht anders als mangelhaft empfinden kann. Wenn ich diesen Rhytmum denarium dergestalt vertheile, daß erstlich acht und hernach zween Tacte, oder umgekehrt, erstlich zween Tacte und hernach achte kommen: so ist der Achter zu lang gegen den Zweyer, um dem Ohr Gnugthuung zu geben, und folglich kann ein so vertheilter Rhytmus von zehn Tacten nicht angenehm seyn.

β) Aristides lehret weiter: daß, wenn der Octonarius in einen Ternarium und Quinarium verändert, und alsdenn der Binarius hinzugefügt wird, auch keine Ordnung vorhanden ist; wohl aber, wenn der Quinarius in einen Dreyer und Zweyer verwandelt wird, indem alsdenn der Dreyer zu den Zweyern die Rationem sesquiplam 3 : 2 macht, und alsdenn können die rhytmischen Figuren entweder so folgen:

2.3 : 3.2, oder 3.2 : 2.3.
oder 3.2 : 3.2, oder 2.3 : 2.3.

Dieses hat auch in unsrer Musik seine Richtigkeit, wenn wir wiederum für jede Zeit einen Tact annehmen.

γ) Ferner, wenn der Zehner in einen Ternarium und Septenarium vertheilt wird: so ist auch kein Rhytmus vorhanden. Wenn aber der Septenarius in 3 und 4 zerlegt wird: so wird die Ratio supertertia 4 : 3 erhalten, und die Figuren können folgen:

4. 3. 3, oder 3. 3. 4, oder 3. 4. 3.

δ) Annoch kann der Zehner mit 6 . 4. gemacht werden, weil die Ratio sesquialtera 3 : 2 bleibt.

ε) Endlich kann derselbe mit 5 . 5 gemacht werden, weil alsdenn die Ratio aequalis 1 : 1 vorhanden ist.

§. 131.

Wenn der gleiche Rhytmus auch der dactyliſche; der doppelte der jambiſche, und der hemioliſche der päoniſche von den Alten genennet wird, ſo bilde man ſich nicht ein, als ob im dactyliſchen Rhytmo nur Dactyli, im jambiſchen Jamben, und im päoniſchen lauter Päons Platz haben müßten. Nichts weniger als dieſes. Die Muſici hatten bey dieſen Benennungen ihr Augenmerk auf das bloße Verhältniß der Tonfüße eines ſolchen Rhytmi, und nicht auf die Anzahl, die Beſchaffenheit und Einrichtung der Solben, woraus dieſe Tonfüße beſtanden. Alſo konnten α) im dactyliſchen oder gleichen Rhytmo alle folgende Tonfüße Statt finden, weil darinnen das Verhältniß wie 1 : 1 iſt.

1) Der Pyrrichius $\overset{p}{\breve{v}} \mid \overset{e}{\breve{v}}$

Die Buchſtaben p e bedeuten ſo viel als poſitio und elevatio, oder theſis und arſis.

2) Der Proceleusmaticus $\overset{p}{\breve{v}\breve{v}} \mid \overset{e}{\breve{v}\breve{v}}$

3) Der Dactylus $\overset{p}{—} \mid \overset{e}{\breve{v}\breve{v}}$

4) Der Anapäſt $\overset{e}{\breve{v}\breve{v}} \mid \overset{p}{—}$

5) Der Spondäus $\overset{p}{—} \mid \overset{e}{—}$

6) Der Diſpondäus $\overset{p}{—}— \mid \overset{e}{—}—$

7) Der Spondäo Pyrrichius $——\mid \breve{v}\breve{v}$

8) Der Pyrrichio-Spondäus $\breve{v}\breve{v} \mid ——$

Um in den beyden leztern Tonfüßen die Proportion 1 : 1 zu finden, muß man bedenken, daß ſie zuſammengeſetzte Füße ſind, und man muß die beyden langen für ſich, und die beyden kurzen auch für ſich allein betrachten. Denn ſonſten gehören ſie ſichtbarlich zu dem Generi Diplaſio, und enthalten die Proportion 2 : 1, nemlich zwo langen gegen eine, in zwoen kurzen vorkommende, lange.

β) In dem Jambiſchen oder doppelten Rhytmo können folgende Tonfüße Statt finden:

1) Der

1) Der Jambus $\overset{\cdot}{\upsilon} \mid \overset{\cdot}{-}$

2) Der Trochäus $\overset{\cdot}{-} \mid \overset{\cdot}{\upsilon}$

3) Der Orthius $\overset{\cdot}{-}- \mid \overset{\cdot}{-}---$

4) Der Trochäus Semantus $\overset{\cdot}{-}--- \mid \overset{\cdot}{-}-$

(5) Der Jambo-Trochäus $\upsilon - \mid - \upsilon$
(6) Der Trochäo-Jambus $- \upsilon \mid \upsilon -$

7 Der Trochäus a Jambo $\upsilon --\upsilon-\upsilon-\upsilon$
8 Der Trochäus a Bacchio $-\upsilon\upsilon--\upsilon-\upsilon$
9 Der Bacchius a Trochäo $-\upsilon-\upsilon\upsilon--\upsilon$
10 Der Jambus Epitritus $-\upsilon-\upsilon-\upsilon\upsilon-$

11 Der Jambus a Trochäo $-\upsilon\upsilon-\upsilon-\upsilon-$
12 Der Jambus a Bacchio $\upsilon--\upsilon\upsilon-\upsilon-$
13 Der Bacchius a Jambo $\upsilon-\upsilon--\upsilon\upsilon-$
14 Der Trochäus Epitritus $\upsilon-\upsilon-\upsilon--\upsilon$

15 Der einfache Bacchius a Jambo $\upsilon-\upsilon--\upsilon-\upsilon$
16 Der einfache Bacchius a Trochäo $-\upsilon-\upsilon\upsilon-\upsilon-$
17 Der Jambus in der Mitte $-\upsilon\upsilon-\upsilon--\upsilon$
18 Der Trochäus in der Mitte $\upsilon--\upsilon-\upsilon\upsilon-$

γ) In dem päonischen oder hemiolischen Rhytmo können folgende Tonfüße Statt finden:

1) Der Päon diagyius $-\overset{\cdot}{\upsilon} \mid \overset{\cdot}{-}$

2) Der Päon epibatus $\overset{\cdot}{-} \mid \overset{\cdot}{-} \mid \overset{\cdot}{-}- \mid \overset{\cdot}{-}$

Wenn diese drey Genera von Rhytmen vermischt werden, so entstehen neue Rhytmen, z. E.

α) Zween Dochmiaci.

$\upsilon - \mid - \upsilon -$ der erste Dochmius.
$\upsilon - \mid - \upsilon\upsilon \mid - \upsilon\upsilon\upsilon$ der zweyte Dochmius.

β) Vier Prosodiaci.

$vv \mid v - \mid - v$ aus drey Füßen.
$vv \mid v - \mid - v \mid v -$ aus vier Füßen.
$v - - v \mid - - vv$
$- vv - \mid - - vv$

γ) Zween irrational Chorei.

$\overset{c}{-} \mid \overset{p}{v}v$ Jamboides.
$v\overset{c}{v} \mid \overset{p}{-}$ Trochoides.

δ) Andere vermischte Rhytmen.

$\overset{p}{-}v \mid \overset{c}{-}v$ Creticus
$v\overset{p}{-} \mid v\overset{c}{-}$ Dactylus per Jambum.
$\overset{p}{-}v \mid \overset{c}{v}-$ Dactylus per Bacchium a Trochäo.
$\overset{c}{v}- \mid \overset{p}{-}v$ Dactylus per Bacchium a Jambo.
$-\overset{p}{v}v \mid \overset{c}{-}vv$ Dactylus per Choreum Jamboiden.
$-\overset{p}{v}v \mid v\overset{c}{v}-$ Dactylus per Choreum Trochoiden.

§. 132.

Die Bewegung oder das Tempo eines Rhytmi konnte mehr oder weniger geschwinde genommen werden, ohne daß deßwegen das gehörige Verhältniß zwischen der Arsi und Thesi aufgehoben ward. Dieser Proceß wird von den Griechen *ductus rhytmicus* oder *agoge rhytmica* genennet. Es hieng aber diese Verminderung oder Vermehrung der Geschwindigkeit nicht von der Willkühr des Tonkünstlers ab. Er mußte auf den Ausdruck der Worte, und den Character der zu erweckenden Leydenschaft Acht haben. Um nicht den Fortgang des Rhytmus in den catalectischen Versen, aus Mangel einer kurzen oder langen Sylbe am Ende, zu unterbrechen, hatte man die Vorsicht, diesen Mangel durch ein sogenanntes *tempus vacuum*, welches, nach unsrer Art zu reden, so viel als ein Schweigezeichen oder Pause bedeutete, von gleichem Wehrte zu ersetzen, und also die Lücke der Zeit, worinnen der Sänger nicht sang, auszufüllen. Das kleinste Schweigezeichen

gezeichen, welches eine ſyllabiſche Zeit galt, hieß *Limma* oder *Reſiduum*, und dasjenige, was noch einmahl ſo viel, oder eine lange Sylbe galt, hieß *prostheſis* oder *adpoſitio*.

§. 133.

Der Rhytmus, wornach der Geſang von einem Verſe, oder einem ganzen Stücke abgemeſſen ward, war entweder gleichförmig oder mannigfaltig.

Die Gleichförmigkeit konnte auf zweyerley Art Statt finden; entweder, wenn der Rhytmus aus nichts als gleichen Zeiten durchaus beſtand: oder wenn beſtändig lauter ungleiche Zeiten darinnen vorkamen, es mochte nun in Proportione dupla oder ſesquialtera ſeyn. Zur erſten Art gehört der muſikaliſche Rhytmus der herametriſchen, pentametriſchen, dactyliſch- tetrametriſchen, phereecratiſchen, adoniſchen und anapäſtiſchen ꝛc. Verſe. (Man ſehe meine Anleitung zur Singcompoſition von dieſen Versarten.) Zur zweyten Art gehörte der muſikaliſche Rhytmus von reinen Jamben, ſie mogten aus vier, oder ſechs Füßen beſtehen.

Die Mannigfaltigkeit des Rhytmus hieng von der verſchiednen Zuſammenſetzung der ungleichen Tonfüſſe ab, woraus ein Vers beſtand. Exempel findet man in den ſcazontiſchen, trochäiſchen, choriambiſchen, glykoniſchen, asklepiadiſchen, phaläciſchen, ſapphiſchen, alkaiſchen, ꝛc. und aus unreinen Jamben beſtehenden Verſen.

§. 134.

Dieſe Bewandtniß hatte es mit dem Rhytmo der Alten in der Vocalmuſik. Wie war es aber mit dem Rhytmo in der Inſtrumentalmuſik beſchaffen? Hievon findet man keine Nachricht. In der zur Begleitung des Geſanges beſtimmten Spielmuſik, war derſelbe vermuthlich mit dem Rhytmo des Geſanges einerley. Da die Inſtrumentalbegleitung in nichts anderm beſtand, als daß ſie mit dem Geſange entweder im Einklange, in der einfachen oder doppelten Octave, oder Terzenweiſe fortgieng: ſo mußte ſelbige nothwendig eben dieſelbe Art von Rhytmus beybehalten. Wäre ja ein Unterſcheid geweſen, ſo hätte ſelbiger aus dem Gebrauche des punctirten Rhytmus entſtehen müßen. Es iſt aber die Frage, ob ſelbiger den Alten bekannt geweſen. Wenn man bedenkt, daß die längſte Zeitdauer

bey

bey ihnen aus dem Wehrte zwoer ſyllabiſchen Zeiten beſtanden, weil eine jede lange Sylbe ſolche zwo Zeiten galt: ſo iſt es wohl nicht möglich, daß der Punct gebräuchlich ſeyn können, weil der Ton, worauf der punctirte Rhytmus beruhet, drey ſolcher Zeiten erfordert. Wenn man aber wiederum erwäget, daß, ſo oft die Stimme ebendenſelben Ton öfters hintereinander wiederhohlte, das Inſtrument dieſen Ton, anſtatt ihn zu gleicher Zeit zu wiederhehlen, von der erſten Zeit an bis auf die Hälfte der zweyten hat, hat können fortdauern laſſen: ſo haben ſie auch eine Art von punctirten Rhytmus haben können. In dem gleichen Rhytmo würde derſelbe, nach heutiger Art zu ſprechen, eine punctirte weiße Note mit einem darauf folgenden Viertheil, gemacht haben. In dem ungleichen jambiſchen Rhytmo konnte das Inſtrument zu der langen Sylbe zwey mahl den Ton anſchlagen, und alſo auch eine Art von Veränderung in dem Rhytmum bringen. Wenn aber ein ſolcher Rhytmus in der Begleitung Statt haben konnte: ſo iſt es noch wahrſcheinlicher, daß ſelbiger außer der Verbindung der Spiel- und Singmuſik, auf den Inſtrumenten für ſich allein, gebräuchlich geweſen. Jedoch alles dieſes ſind Vermuthungen, die auf bloßen Wahrſcheinlichkeiten und Möglichkeiten beruhen.

§. 135.

Da, in der alten Muſik, die Noten über die Sylben des Verſes geſchrieben wurden; da die Quantität dieſer Sylben den Tonkünſtlern vermuthlich vollkommen bekannt war, und die Dauer einer jeden Note, oder eines jeden Tons, von der Quantität der Sylben beſtimmet ward: ſo hätten die Alten ſich unſtreitig die Mühe erſparen können, den Rhytmus oder das Zeitmaaß des Geſanges mit beſondern Zeichen zu bemerken. Nichts deſto weniger hatten ſie die Gewohnheit, zur Erleichterung der Sache, an die Stirne des poetiſchen Textes, welcher geſungen werden ſollte, ein Schema oder Muſter von dieſem Rhytmus zu verzeichnen. Dieſes Schema beſtand in den beyden Ziffern 1 und 2, welche durch die beyden erſten Buchſtaben des Alphabets, das Alpha und Beta, bey den Griechen angezeiget wurden. Das Alpha oder die Einheit bezeichnete eine kurze, und das Beta, oder die zwey, bezeichnete eine lange Sylbe. Dieſe beyden Figuren wurden nach Beſchaffenheit der Ordnung und Folge der langen und kurzen, abgewechſelt oder wiederhohlt, und nach der Anzahl der Tonfüße,

ſüße vertheilt. Man findet in dem Handbuche des Hephäſtions Exempel von dergleichen poetiſchen oder rhytmiſchen Schematen.

§. 136.

Der Rhytmus heißt bey den Lateinern *numerus*, und dieſes letzte Wort wird ſo gar bis auf die Bedeutung des, einem gewißen Rhytmo oder Numero unterworfnen, Geſanges ſelbſt öfters von ihnen ausgedehnet, wie man aus dem Verſe Virgils ſieht:

Numeros memini, ſi verba tenerem.

Den Geſang weiß ich, wenn ich mich auf die Worte beſinnen könnte.

Die Römer hatten ihre Zeichen für den Rhytmus, ſo wie die Griechen die ihrigen; und dieſe Zeichen wurden nicht allein *numerus*, ſondern auch *aera*, d. i. Note des Numerus, genennet, wie Nonius Marcellus ſagt. In dieſem Verſtande fragt Lucill:

Haec eſt ratio? peruerſa aera? ſumma ſubducta improbe?

Iſt das eine richtige Rechnung? verwirrte Ziefern? ungetreue Abziehungen?

Sextus Rufus hat dieſes Wort in der nehmlichen Bedeutung gebraucht, wenn er ſagt: *Ac morem ſecutus calculonum, qui ingentes ſummas aeris breuioribus exprimunt &c* Indem ich der Gewohnheit derjenigen Rechnungsführer folge, die groſſe Summen mit ſehr wenigen Ziefern anzeigen. ꝛc. Obgleich dieſes Wort *aera* in der Muſik anfänglich nichts anders als den Numerum oder das Zeitmaaß eines Geſanges anzeigte: ſo machte man doch in der Folge eben den Gebrauch davon, als mit dem Worte *numerus*, indem man ſich deſſelben bediente, den Geſang oder die Melodie des Stücks ſelber anzuzeigen. Salmaſius hält dafür, daß von dem in dieſem Verſtande gebrauchten Wort *aera*, das italiäniſche Wort *aria*, woraus die Franzoſen *air* gemacht, abſtammet, womit eine gewiſſe Gattung von Singcompoſition in der Muſik bey dieſen beyden Nationen bezeichnet wird, und wovon das italiäniſche *aria* auch in die deutſche Sprache übernommen worden iſt. Es iſt nichts wahrſcheinlicher als dieſe Ableitung, wenn gleich Menage damit nicht zufrieden iſt.

§. 137.

Es begnügten ſich aber die Alten nicht, den Rhytmum in ihren Geſängen zu notiren. Um denſelben bey der Ausführung dieſer Geſänge zur Wirklichkeit zu bringen, hatten ſie die Gewohnheit, den Tact auf mehr als eine Art zu ſchlagen. Insgemein geſchahe ſolches vermittelſt der Bewegung des Fuſſes, welcher für die Arſin aufgehoben, und für die Theſin niedergeſetzet ward. Dieſes Amt gehörte zwar eigentlich für den Concertmeiſter, welcher *Meſochorus*, oder *Coryphaeus* genennet ward, weil er mitten in dem Chore der Sänger und Spieler, an einem etwas erhabenen Orte, ſeinen Platz hatte, damit er von dem ganzen Orcheſter deſto eher geſehen und gehöret werden könnte. Es wurden aber auch öfters beſondere Tactſchläger dazu gehalten, welche wegen des Geräuſches ihrer Füſſe, entweder *Podoctypi* und *Podopſophi*, oder wegen der Monotonie des Rhytmus, wenn man ſo ſprechen darf, weil der Tact beſtändig zu zween Zeiten, nemlich nicht mehr als zum Auf- und Niederſchlage, bemerket ward, *Syntonarii*; von den Römern aber *pedarii*, *podarii* und *pedicularii* genennet wurden. Um die rhytmiſchen Schläge des Fuſſes deſto durchdringender zu machen, bedienten ſie ſich bald eiſerner Abſätze, oder Schuſohlen; bald einer Art von hölzernen Schuhen, womit ſie annoch öfters auf eine Art von Hütſche oder Fußgeſtell ſchlugen, welches im Lateiniſchen pediculus, ſcabellum oder ſcabillum genennet ward, und auf deutſch eine Tactbank heißen könnte.

§. 138.

Man ſchlug aber nicht allein den Tact mit den Füſſen. Auch die Hände wurden dazu gebraucht, indem man mit der geballten rechten Hand in die linke hohle Hand ſchlug, und derjenige, der dieſe Verrichtung hatte, wurde ein *Manuductor*, ein Handleiter, genennet. Auſſer dem Stoß mit den Füßen, und dem Händeklappen, womit der Tact gegeben ward, bediente man ſich annoch allerhand Arten von großen Seeſchalen und Knochen, die man, ſo wie heutiges Tages die Caſtagnetten, gegeneinander ſchlug. Die Pauckencymbeln und Siſtern wurden nicht ſowohl zur Bemerkung des Rhytmus, als vielmehr zu einer Nebenbegleitung, und beſonders zur Belebung der Muſik an ſich, und der Tänzer, gebraucht.

§. 139.

§. 139.

Da bey den Alten die Melodie, ſo zu ſagen, nur als der Körper, der Rhytmus aber als die Seele angeſehen ward, und ſelbiger alſo das Hauptwerk der ganzen Muſik ausmachte: ſo iſt es kein Wunder, wenn ſie demſelben ſo vielerley Eigenſchaften zuſchreiben, die ſie theils aus der Natur ſeines Anfangs, theils aus der verſchiednen Proportion ſeiner beyden Theile, und den darauf fallenden Sylben, u. ſ. w. herhohlen. So ſagt z. E. Ariſtides Quintilianus: daß die mit einem Niederſchlag anfangenden Rhytmen ſanfter und geruhiger ſind, als die im Aufſchlage, als welche ſich beſſer zum Ausdruck heftigerer Bewegungen ſchicken. Die vollen Rhytmi, das iſt, diejenigen, wo der Geſang alle Zeiten erfüllet, haben etwas edlers an ſich; die, wo eine leere Zeit vorkommt, wie z. E. in den catalectiſchen Verſen, ſind etwas ſimpler; der gleiche Rhytmus iſt gefällig und angenehm; der in der Proportione ſesquialtera iſt geſchickter zum Rühren; der in der Proportione dupla hält ein Mittel zwiſchen den beyden vorhergehenden. Unter den Rhytmen, die zwo gleiche Zeiten haben, ſind diejenigen, wo nichts als kurze Sylben vorkommen, lebhaft, ungeſtüm, und zu den pyrrhiſchen Fechtertänzen geſchickt; die, wo lange Sylben die beyden Zeiten erfüllen, ſind ernſthaftiger, pathetiſcher, und zu den Hymnen bequem, die man an Feſttagen und bey den Opfern zum Lobe der Götter ſinget. Die wo kurze und lange Sylben vermiſcht vorkommen, haben an den Eigenſchaften der beyden vorhergehenden Antheil. Unter den Rhytmen in proportione dupla, ſind der jambiſche und trochäiſche feuriger und hitziger, welches ſie zu einer gewiſſen Art von Tänzen geſchickt macht; die, worinnen die kürzeſte Zeit den Werth zweer langen Sylben hat, und welche die orthiſchen und ſemantiſchen Rhytmi ſind, haben etwas ehrerbietiges. Die zuſammengeſetzten Rhytmen werden für bewegender gehalten, als die einfachen; und unter ſelbigen erregen diejenigen die Leidenſchaften weniger, die in ebendemſelben Genere bleiben, als die ſolches mit einer andern Art verwechſeln. Was die Bewegung oder das Tempo eines jeden Rhytmus an ſich betrift, ſo iſt gewiß, daß ſolches verſchiedentlich wirken mußte, nachdem es langſamer oder geſchwinder genommen ward; und ſo weiter. In der Abſicht zu beweiſen, daß dieſe dem Rhytmus zugeſchriebene Eigenſchaften kein leeres Hirngeſpinſt, ſondern in der Natur ſelbſt gegründet, und wirklich ſind, ſtellt Ariſtides eine Vergleichung mit dem Gange eines Menſchen an, und hält

dafür, daß selbiger die Gemüthsart und die Sitten dieses Menschen einigermaßen characterisiret. So behauptet er, z. E. daß ein mit dem spondäischen Rhytmo übereinstimmender Gang, ein gesetztes und verständiges Gemüth anzeigt; daß man aus einem trochäischen und päonischen Gange einen feurigen und lebhaften Geist erkennet; daß ein pyrrhischer Fuß etwas niederträchtiges und unedles anzeigt; daß derjenige, wo Ungleichheit und Geschwindigkeit gepaaret sind, einen unordentlichen, liederlichen Menschen; und endlich ein Gang, der aus der Vermischung aller dieser Arten bestehet, einen ausschweifenden närrischen Kopf verräth.

§. 140.

Das ist nun die Lehre von dem Rhytmo der Alten. Wenn der berühmte Isaac Vossius auf selbigen den Vorzug der alten Musik vor der neuern bauen wollen: so hat er dadurch gezeigt, daß die Untersuchung dieser Frage nicht vor seinen Richterstuhl gehörte. Er hatte in die Beschaffenheit der neuen Musik zu wenig Einsicht. Er hätte zuviel Verdienst gehabt, wenn er mit seiner übrigen Gelehrsamkeit annoch die Wissenschaft der Tonkunst verbunden hätte. Wir wollen, mit Erlaubniß der noch lebenden Voßianer, ein Paar Anmerkungen über die Rhytmik der alten und neuern Zeiten machen.

§. 141.

Entweder glaubten die Alten, eine Folge von zwo, drey und mehrern Sylben von einerley Quantität, z. E. den Pyrrichius, Tribrachys und Proceleusmaticus, oder den Spondäus, Molossus und Dispondäus, in gleichem Zeitmaasse auszudrücken, oder sie glaubten es nicht. Thaten sie das erstere, so glaubten sie etwas, was unmöglich ist. Den Beweiß, daß die Sylben dieser, der äusserlichen Form nach, einerley Quantität aufweisenden Tonfüsse, ihrem innern Wehrte nach verschieden sind, und nicht in gleicher Dauer weder recitirt noch gesungen werden können, findet man weitläuftig in meiner Anleitung zur Singcomposition, Seite 142 und weiter, worauf ich mich allhier beziehe. Thaten die Alten aber das letztere, so mußte nohtwendig unter den zwo, drey, und mehrern, kurzen und langen Sylben, die eine kürzer oder länger, nach ihrem innern Wehrte, in dem Rhytmo ausfallen. Nun fragt es sich, welche unter den zwoen, dreyen und mehrern Sylben von einerley äußerlichen Quantität,

titât, die kürzere oder längere, ihrem innern Wehrte nach, geworden. Da man dieſe Frage in der angeführten Anleitung, an eben dem Orte, beantwortet findet, ſo gehe ich ſolche ebenfals allhier vorben, um nur zu bemerken, 1) daß ſie in dem erſtern Falle den innern Verhalt der Sylben nicht gekannt haben; und 2) in dem andern Fall, wenn ſie ſelbigen gekannt, nicht anders damit umgehen können, als man heutiges Tages damit umgehet. Dieſes fließt aus der Beantwortung der vorigen Frage. Folglich haben ſie zum Exempel, den Tribrachys *lepidus*, nicht wie verehren, ſondern wie ewiger; den Proceleusmaticus *hominibus*, nicht wie nachzuahmen, ſondern wie Gelaſſenheit, u. ſ. w. ausgeſprochen.

§. 142.

Vielleicht räumt man uns dieſes ein. „Aber, wird man erwi„dern, die Alten machten es nicht, wie man es heutiges Tages macht, „wo die Verhältniſſe zwiſchen den langen und kurzen Sylben nicht gehörig „ausgeübet werden. Z. E. im Dreyviertheiltact ſollte die lange Sylbe „zwey Viertheile, und die kurze nicht mehr als ein Viertheil gelten. An„ſtatt deſſen giebt man der langen Sylbe öfters nur ein Viertheil, und der „kurzen zwey. Ueberdieſes werden die langen Sylben auch öfters über „die Gebühr gehalten, und etliche Tacte lang in einem Athen fortgezer„ret, u. ſ. w.“ Es iſt die Frage, ob die lange Sylbe, die im Dreyviertheiltact nur ein Viertheil bekömmt, in Arſi oder Theſi gemacht wird. Iſt das letztere, wie denn ſolches auch geſchicht, und geſchehen muß, ſo hat man ja im geringſten nicht wider die Regeln der Rhytmik verſtoßen, indem die lange Sylbe in ihrem gehörigen Tacttheile gemacht wird, ſo wie die kurze Sylbe in dem ihrigen, ob dieſe gleich, in Anſehung des Viertheils, worauf ſie anfängt, die Arſin anticipiret. Allein dieſe Anticipationen, die eine Art von Rückung machen, befördern nicht allein den Ausdruck, ſondern bringen zugleich angenehme Veränderungen zuwege, die die Monotonie der Scanſion nöthig macht. Nach Art der Alten brauchet man nur über den erſten Vers eines heraametriſchen Schäfergedichts eine Melodie zu machen, ſo kann der ganze Reſt darnach geſungen werden. Kann aber Ausdruck und Mannichfaltigkeit in eine ſolche Compoſition kommen? Doch wir wollen ein Gedicht ſetzen, darinnen mehrere Veränderungen der Rhytmen vorhanden ſind, als in den heroiſchen Verſen. Was findet ſich aber allhier für Gelegenheit, bey dem erleſenſten Rhytmo des

lateinischen oder griechischen Dichters unrhytmisch, unsymmetrisch, zu werden! Von Tonfuß zu Tonfuß die Tactart abzuändern, itzo denselben in drey Viertheilen, dann in zwey Viertheilen, alsdenn in fünf Viertheilen (in dem hemiolischen Rhytmo,) zu führen — was für Gelegenheit, ungleich, höckericht, ich will nicht sagen, närrisch zu schreiben! Wer die Dehnungen einer langen Sylbe ersann in der Vermuthung verwirft, daß die Alten keine gehabt, der irret sich. Es ist nur der bloße Unterscheid, daß sie selbige mit nicht mehren als zween Noten machten, als womit sie die Zeit dieser langen Sylbe erfüllten. Wären sie von der beßern Art der Ausübung des Rhytmus unterrichtet gewesen, so würden sie es auch an längern Dehnungen nicht haben ermangeln lassen. Aber so weit waren sie noch nicht. Hat Voßius nach diesem wohl Recht, wenn er spricht, daß unsere heutige Musik dergestalt von aller rhytmischen Mannigfaltigkeit entblößt ist, daß beynahe alles von einerley Farbe und Geschmack darinnen zu seyn scheinet? (adeoque temporum varietate destituitur huius aetatis musica, vt vero de ea dici possit, vnius propemodum eam esse coloris & saporis.) Man sollte bald auf die Gedanken fallen, daß dieser vortrefliche Philologe nicht mehr Känntniß von der alten, als neuen Musik gehabt. Denn bey den Alten waren ja nur zweyerley Arten von Noten in jeder Composition vorhanden, die, nach dem verschiednen Tempo, entweder einem Viertheile und Achttheile; oder einer weißen und einem Viertheile; oder einer runden und weißen, u. s. w. beykamen. Aber bey uns findet man runde, weiße, Viertheile, Achttheile, Sechzehntheile, u. s. w. die, nach Beschaffenheit der Umstände, alle in einem einzigen Stücke vorkommen können. Ich übergehe das übrige, worinnen wir reicher als die Alten sind. Da diejenigen, die sich die Mühe nehmen wollen, diese Frage zu untersuchen, ohne Zweifel eine Känntniß von der Musik haben müssen, ohne welche sie sich nicht hierinnen einlassen könnten: so brauche ich diese verschiednen Theile unsrer heutigen Musik nicht nach der Reihe herzuzählen. Man findet allenfals in allen musikalischen Schriften davon Nachricht.

§. 143.

Wenn man dem Voßius glauben will, so ist nichts anders, als die Unwissenheit oder Vernachläßigung des Rhytmus bey uns, daran Schuld, daß die Tonkunst die Kraft verlohren hat, die Leydenschaften, wie

wie ehedeßen vor anderthalb tausend Jahren, zu erregen; und wenn ja einige Compositionen itziger Zeit von ohngefähr Wirkungen von dieser Art hervorbringen, so ist man selbige vielmehr dem Text, als dem Rhytmus und dem Gesange schuldig. Aber der Herr Voßius muß diesen Ausspruch vermuthlich nicht gar zu gegründet befunden, oder gar wieder vergeßen haben, weil er in der Folge seines Werks der Meynung wird, daß unsre Singmusik, wegen des darunter befindlichen Textes, wenig oder gar nicht auf unsre Herzen wirkt, indem die Wendung unsers Gesanges dergestalt beschaffen ist, daß der Zuhörer mehr als die Hälfte von diesem Texte verliehret, weil der Sänger die Worte nicht recht ausspricht oder articuliret; sogar, daß, wenn man ihm am aufmerksamsten zugehöret hat, man öfters verbunden ist, ihn die gesungenen Worte noch einmahl wiederhohlen zu laßen. Bey solchen Umständen kann diese Vocalmusik wohl nicht den Worten, welche man in Musik gesetzet hat, das was sie rührendes haben kann, zu verdanken haben; sie kann selbiges nur aus der Melodie und dem Rhytmo entlehnen, welches den Satz des Voßius widerlegt, daß unser Gesang unrhytmisch und unregelmäßig ist, (ablque rhytmo & inconditum). Doch er stoßt denselben an einem andern Orte noch mehr um, wenn er behauptet: daß der Rhytmus ganz allein, ohne Hülfe des Textes und der Harmonie, fähig ist, die Seele zu bewegen, wie man bey der Rührung einer Trommel, oder beym Pauckenschlagen, und andern ähnlichen Instrumenten empfindet. Wenn nun dieser Ausspruch durch die Erfahrung bestätigt wird, so folget ja daraus, daß uns die Kunst des Rhytmus nicht so unbekannt ist, wie Voßius die Welt bereden will, und daß wir uns auch selbiger gebrauchen, wenigstens bey dieser Art von Instrumenten. Doch dieses sind lange nicht alle Fälle, worinnen dieser Kunstrichter mit sich im Widerspruche liegt.

§. 144.

Wir kommen endlich zur Melopöie der Alten. Man versteht durch diesen Theil der Musik, die Kunst einen Gesang oder eine Melodie zu verfertigen. (Differt Melopœia a Melodia, quod *hæc* sit cantus indicium, *illa* habitus effectivus. *Aristid.* & *Mart. Capella*). Eine Melodie ist nichts anders als eine Reihe hintereinder folgender Töne, und diese Folge wird in der Vokalmusik fürs erste durch die Regeln des Satzes an sich; zweytens durch die Regeln der Vocalmusik an sich; und drittens durch

die

die Regeln, die der Affect des Textes vorschreibt, hauptsächlich bestimmt. Die Beobachtung aller dieser Regeln kann eine Singmusik regelmäßig; aber darum noch nicht gefällig und schön machen. Das letztere ist ein Werk des Genies; und da die Genies rarer sind, als die Regeln: so ist es kein Wunder, warum so wenig Componisten mit ihren Melodien einen allgemeinen Beyfall erhalten. Auch in Ansehung der Regeln bemerket man, daß mancher mehr die eine, als die andere Regel zu beobachten weiß. Die Einsichten sind in diesem Stücke verschieden; und da sie sehr wenige in hohem Grade besonnen haben, wenn es sich ein jeder gleich einbildet: so wäre wohl dieses eine Ursache, warum die Musici etwas mehr Höflichkeit einer gegen den andern haben, und sich nicht so erbärmlich einander verketzern sollten. Personen, die die Sache einsehen, denken doch, was sie wollen, und sowohl diese, als die andern, die nichts davon verstehen, lachen über die Charlatanerie derjenigen Tonkünstler, die in diesem Felde sind. Doch sehr wenige Musici kennen sich. Aber andere kennen sie dafür desto beßer.

§. 145.

Um sich von der Melopöie der Alten einen gehörigen Begrif zu machen, hat man zweyerley Puncte zu untersuchen, erstlich ihre Lehrsätze, und zweytens ihre Ausführung. Der erste Punct kann mit leichter Mühe in Erfüllung gebracht werden. Man braucht nur zu dem Ende die verschiednen Schriften der Alten von der Musik durchzulaufen. Aber es wird nicht so leicht seyn, dem zweyten Artikel gnung zu thun. Denn hiezu müßte man eine, dem Schifbruch so vieler alten Manuscripte entwischte notirte Composition aufweisen, und solche dem Urtheile des Gehörs und des Verstandes unterwerfen können. Aber wie wenig Anschein hat es, daß wir auch in diesem Stücke unsre Neubegierde werden befriedigen können? Doch wir wollen zuerst die Regeln der alten Melopöie selbst ansehen.

§. 146.

Diese Regeln setzen zuförderst bey dem Componisten, eine vollkommene Känntniß der übrigen Theile der Musik voraus, d. i. aller derjenigen Stücke, die wir bishero erkläret haben, als die Kenntniß der Töne, der Intervallen, der Klanggeschlechte, Tonarten, u. s. w. Ehe wir weiter gehen, wollen wir etwas nachhohlen, was wir oben vergessen haben.

Es

Es betrift ſolches dasjenige, was wir in unſrer Muſik buchſtabiren, abecediren, ſolmiſiren, ſolfiren, u. ſ. w. nennen. Da die langen vielſylbigten Nahmen der Töne z. E. Proslambanomenos, Hypate &c. zu dieſem Proceß nicht geſchickt waren: ſo bedienten ſich die Griechen zu dem Ende der Vocalen *a*, *e*, und *o*, von welchen Ariſtides ſagt, daß ſie zur Bildung muſikaliſcher Töne und zu Schleifungen die geſchickteſten ſind. (Congruentes litteras ad cantuum pronuntiationem elegimus — — Ferner: Vocales, quæ apta habent interualla ad vocis modulatæ extenſionem. *Ariſt. Quinct.*) Damit aber kein ungeſchickter Hiatus entſtehen mögte: ſo nahmen ſie den Mitlauter t zu Hülfe, und ſetzten ſelbigen vor die Vocales. Es wurden alſo in allen funfzehn Modis die Töne folgendergeſtalt im Singen ausgeſprochen:

a	te
h	ta
c	tae
d	to
e	ta
f	tae
g	to
a	te
h	ta
c	tae
d	to
e	ta
f	tae
g	to
a	te

Anmerkung.

Da Ariſtides unter den ſieben Vocalen der Griechen nur die fünf folgenden, als das a, die beyden e, u d die beyden o, für geſchickt zur Muſik erkläret, und das i und ü verwirft: ſo kann man, meines Erachtens, auch hieraus einen Beweis wider die Itiſten in der Ausſprache der griechiſchen Sprache führen. Ich weiß nicht, ob ſich Erasmus gegen den Reuchlinus ehemahls dieſes Beweiſes bedienet hat. Ich überlaße dieſes denen zu unterſuchen, die von dieſer Sprache Profeßion machen.

§. 147.

Es hatte aber auch die Melopöie an ſich ihre Regeln bey den Griechen.

α) Eine jede Melodie mußte, in ihrer Tonart, in einem gewißen Ton componirt ſeyn, mit dem ſie anfieng und ſich endigte. Doch konnte der Anfang auch in der Quinte geſchehen.

β) Man mußte ein gewißes Klanggeſchlecht erwehlen, und nach ſelbigem den Geſang einrichten. So viel man aus allen vorhandnen griechiſchen Scribenten von der Muſik ſiehet, die doch, vom Ariſtoxen an bis auf den Pſellus, zu ſehr verſchiednen Zeiten gelebt haben, ſo wurde das diatoniſche Geſchlecht nur vorzüglich ausgeübt, und nicht allein das enharmoniſche, ſondern ſo gar das chromatiſche kam in wenig Achtung.

γ) Da die Griechen, bey der Erfindung und Einrichtung ihrer Melodien, nicht polyphoniſch verfahren durften, d. i. da ſie, in Ermangelung unſrer Art von Harmonie, (indem ſie nur einklängig, in der Octave oder in der Terz zuſammen muſicirten,) wenig mehr als eine einzige Stimme zu überdenken hatten, und denjenigen Geſetzen nicht unterworfen waren, die unſre Art von Harmonie einem Componiſten, bey Verfertigung einer Melodie, auferlegt: ſo geſchahe es daher, daß es, wie Ariſtoxen ſagt, nur auf die Empfindung und das Gedächtniß bey ihnen ankam; das iſt, daß man die Töne, die izo das Ohr rührten, empfinden, und ſich derjenigen, die es zuvor gerührt hatten, erinnern mußte, um ſie mit einander vergleichen zu können; Ohne das wäre es unmöglich, fügt dieſer Auctor hinzu, einen Geſang oder eine Modulation zu verfolgen. (Sentire oportet, quod fit; memoria vero retinere, quod eſt factum. Alio modo ea quæ in Muſicis ſunt, conſequi non licet. *Ariſtox.*)

δ) In Anſehung der Ordnung und Folge der Töne einer Melodie, findet man folgende Setzfiguren aufgezeichnet, als:

1) *Ductus* oder *Agoge*. Dieſe Figur beſteht darinnen, daß ſich die Töne einander ſtuffenweiſe folgen, (cantilenæ via, per deinceps poſitos ſonos conſecta, *Euclid.*) und iſt dreyerley, als (*) *ductus rectus*, wenn die Töne von unten gegen oben hinaufſteigen, als: c d e f g. (**) *Ductus reuertens*, wenn die Töne ſich von oben nach unten fort bewegen, als g f e d c. (***) *Ductus circumcurrens*, wenn die Bewegung wieder zurück geht, als c e f g f — e d c d, oder c e f e d — c h c d. Man ſieht hieraus, daß die beyden erſten Ductus ſo viel als ein Lauff oder eine Tirade ſagen wollen. Die erſtere Art des leztern Ductus heißt bey uns ein Halbzirkel (circolo mezzo); und die andere Art ein Groppo.

2) *Nexus*

2) *Nexus* oder *Ploce*. Dieſe Figur beſteht darinnen, daß die Fortſchreitung abwechſelnd ſtuffen- und ſprungweiſe geſchicht, (*ſpatiorum poſitio alterna; Euclides*) und iſt dreyerley, als (*) *Nexus rectus*, wenn der Fortgang aufwärts geſchicht, als: f a — g b — a c. (**) *Nexus reuertens* oder *anacamptos*, wenn der Fortgang niederwärts geſchicht, als c a — b g — a f. (***) *Nexus circumſtans*, wenn die Bewegung wieder zurück geht, als f a — g b — a f — g e.

3) *Petteia* iſt dasjenige, was bey uns *bombo* genannt wird, und beſteht darinnen, daß man eben denſelben Ton zu verſchiednenmahlen wiederhohlt, (percuſſio in vno eodemque tono frequenter facta. *Euclid.*) z. E. c g g g g g — d g g g g g.

4) *Extenſio* oder Τονή, iſt nach dem Euclides dasjenige, was bey uns eine Haltung genennet wird, (diuturnior mora, quae vna vocis prolatione conficitur.) Bryennius aber definirt dieſe Figur anders, wenn er ſchreibt, daß ſie Statt habe, wenn mehrere Wörter auf einen Ton geſungen werden. (cum eodem ſono plura verba canuntur); und nach dieſer Erklärung wäre ſie eben dasjenige, was *Petteia* iſt. Vielleicht iſt in der Inſtrumentalmuſik das Wort *Petteia*, und im Singen das Wort *Tone* gebräuchlich geweſen. Da die Griechen nur zwo Hauptarten von Zeiten hatten, eine lange und eine kurze: ſo iſt zu erachten, daß ſie keine Haltung nach unſrer Art gehabt haben. Hiezu hätten ſie wenigſtens zwo oder drey lange Zeiten in einem Athem fortdauern laßen müßen, und dieſes erlaubte ihnen ihre Rhytmik nicht.

ε) Zween Viertheile und zween halbe Töne können nach einander gemachet werden, aber nicht mehrere. Wenn mehrere Viertheilstöne hintereinander gemacht werden, z. E.

h	h×	c	c×	cis
1	2	3	4	5

ſo entſteht eine ungeſchickte Fortſchreitung. Denn weil 1 2, 2 3, 3 4, und 4 5 in fünf Klängen vier Intervalle machen, wovon eins von dem andern nicht weiter als um eine Dieſin enharmonicam entfernt iſt: ſo wird 1. 5 folglich vier enarmoniſche Dieſes, oder einen ganzen Ton enthalten, und gleichwohl ſollte ſelbiger eine Diapente oder Quinte ſeyn. Ferner,

da 1. 2, 2. 3, und 3. 4 drey Intervalle in vier Tönen enthalten: ſo wird 1. 4 folglich drey enharmoniſche Dieſes enthalten, und gleichwohl ſollte ſelbiger eine Quarte, oder Diateſſaron, wenigſtens ein Triemitonium, oder eine kleine Terz ſeyn. Hieraus, ſagt Ariſtoxen, entſteht eine ungeſchickte Melodie, und deßwegen iſt ſolche Progreßion zu fliehen. Man mache itzo eine gehörige Application auf folgende halbe Töne:

h c cis d dis
1 2 3 4 5

ſo verſteht man den Sinn der Alten.

ζ) Man muß nicht zwo große Terzen hintereinander brauchen, z. E. fa und a cis.

η) Es können zween, ja wohl drey ganze Töne hintereinander gebraucht werden, aber nicht mehrere. (Unſere in der aufſteigenden weichen Tonleiter vorkommenden vier ganzen Töne, a h c d e fis gis a, würden alſo nicht nach dem Geſchmack der Alten geweſen ſeyn.)

§. 148.

Es giebt dreyerley Arten von Melopöien, 1) die tragiſche, (*hypatoides*) welche ſich der tiefern Töne bedienet. 2) Die dithyrambiſche (*meſoides*), welche die mittlern Töne gebraucht, und dem Bachus gewidmet iſt; 3) die nomiſche (*Netoides*), welche die höhern Töne zu ihrem Zwecke anwendet, und dem Apollo gewidmet iſt. Dieſen Arten von Melopöie waren verſchiedne andere untergeordnet, als die erotiſche oder verliebte; die comiſche und encomiaſtiſche, welche zum Lobe gebrauchet ward. Ferner iſt die Melopöie, ihrem Ausdruck nach, entweder ſyſtaltiſch, die ſich für zärtliche Leydenſchaften, und zur Zuſammenziehung des Herzens ſchickt; oder diaſtaltiſch, die das Herz erweitert, zur Freude ermuntert, erhabne Empfindungen einpräget, und große Handlungen vorſtellet. Jene wird auch die niedrige, dieſe die hohe Melopöie genennet. Zwiſchen beyden hält die eſuchaſtiſche Melopöie das Mittel, die das Herz wieder zur Ruhe bringet. Die ſyſtaltiſche ſchickte ſich für galante Poeſien, verliebte und andere Klagen; die diaſtaltiſche gehörte auf die tragiſche Bühne; und die eſuchaſtiſche fand in Hymnen, beym Lobe, zur Erbauung, Platz.

§. 149.

Ich habe oben bemerkt, daß man den Rhytmus eines Gesanges mit den wiederhohlten und untereinander versetzten zween ersten Buchstaben des Alphabets, dem Alpha und Beta, anzuzeigen die Gewohnheit hatte. Diese beyde Buchstaben, die die Quantitäten der Sylben vorstellten, bestimmten also das Zeitmaaß derjenigen Töne, mit welchen diese Töne gesungen werden sollten. Damit man aber wißen konte, mit was für Tönen solches geschehen sollte, so bediente man sich einer Art von Tabulatur, die von der unsrigen, wenn wir uns des Worts Tabulatur bedienen dürfen, sehr weit unterschieden war. Denn anstatt daß unsre zehn Arten von Noten, von der Maxima an bis zum Vier und sechzigtheil gerechnet, nicht allein den Rhytmum eines Tons vermittelst ihrer Figur; sondern zugleich die Höhe oder Tiefe eines Tons vermittelst ihres Standes auf dem Linienſystem, anzeigen: so bezeichneten die in einer Reihe hintereinander gestellten Noten der Griechen nichts mehr als die bloße Höhe oder Tiefe eines Tons. Diese Noten waren die vier und zwanzig Buchstaben des griechischen Alphabets, welche entweder ganz oder verstümmelt, einfach, doppelt und verlängert, und in dieser verschiednen Figur, bald rechts, bald links umgekehrt, und bald gar auf den Kopf gestellet wurden. Oefters bekamen sie eine horizontale Lage, dergestalt, daß ihre Spitzen oder Aerme aufwärts gekehrt wurden. Man machte durch verschiedne einen Querstrich, oder man machte einen grammatischen Accent darüber; und endlich wurden so gar die grammatischen Accente alleine gebraucht.

Ausschweifung.

Es scheint, daß es ehedessen, vor dem Anfang der neuern Musik bey allen Nationen Mode gewesen ist, die Tonzeichen aus den Figuren ihres Alphabets zu entlehnen. Heutiges Tages sind die Tonzeichen überall einerley, obwohl ihre Benennungen verschieden sind, indem einige Völker, z. E. die Italiäner und Franzosen, der von dem Guido Aretinus eingeführten neuern Art folgen, und sich mit einiger Veränderung des Ut, re, mi ꝛc. bedienen; andere aber, z. E. wir Deutschen die alten Benennungen der Töne annoch beybehalten, und solche von den sieben oder acht erstern Buchstaben unsers Alphabets hernehmen. Dionysius in seinem Tractat von der Auslegungskunst sagt, daß die Egyptier vor Zeiten die Töne der Musik mit den Vocalen ihres Alphabets benennet

hätten. Im neunten Säculo, und vermuthlich ſchon ſeit der Zeit, da, bey Gelegenheit des veränderten Gottesdienſtes in Deutſchland, die lateiniſche Muſik hieſelbſt eingeführet ward, ſcheinen die Buchſtaben des Alphabets zugleich zu etwas mehr, als zur bloſſen Andeutung der Höhe oder Tiefe der Töne, gebraucht worden zu ſeyn, wie man aus einem in des Canſius Theſauro Anecdot. Tom. II. P. III. p. 198. aufbehaltnem Schreiben des Notgerus an den Bruder Lantbert ſiehet. Notger oder Notker, ein berühmter Tonverſtändiger ſeiner Zeit, lebte zur Zeit Carls des Groſſen, war Abt zu St. Gallen in der Schweitz, und ſtarb zum Anfang des zehnten Jahrhunderts, im Jahre 912. Hier iſt ſein Schreiben:

Notker Lantberto Fratri S.

Quid ſingulæ litteræ in ſuperſcriptione ſignificent cantilenae, prout potui, iuxta tuam petitionem explanare curaui.

A. vt altius eleuetur, admonet.
B. ſecundum litteras, quibus adiungitur, vt bene multumque extollatur vel grauetur, ſiue teneatur, belgicat.
C. vt cito, vel celeriter dicatur, certificat.
D. vt deprimatur, demonſtrat.
E. vt æqualiter ſonetur, eloquitur.
F. vt cum fragore vel frendore feriatur, efflagitat.
G. vt in gutture gradatim garruletur, genuine gratulatur.
H. vt tantum in ſcriptura adſpirat, ita & in Nota id ipſum habitat.
I. iuſſum vel inferius inſinuat, gratitudinemque pro G. interdum indicat.
K. Licet apud Latinos nihil valeat, *apud nos tamen Alemannos* pro X. Græca poſitum chlenege l. clange clamitat.
L. Lauare laetatur.
M. Mediocriter, melodiam moderari, mendicando, memorat.
N. Notare, hoc eſt noſcitare, notificat.
O. *Figuram ſui in ore cantantis ordinat.*
P. Preſſionem, prenſionem praedicat.
Q. In ſignificationibus Notarum cur queratur, vel cum etiam in verbis ad nihil aliud ſcribatur, niſi vt ſequens R. vim ſuam amittere queritur.

R. Reſti-

R. Rectitudinem vel raſuram non abolitionis, ſed *criſpationis* rogitat.
S. Suſum l. ſurſum ſcandere, ſibilat.
T. *Trahere, vel tenere debere, teſtatur.*
V. Licet amiſſa in ſua, veluti valde Vau graeca l. ebraea, velificat.
X. quamuis latina verba per ſe inchöet, tamen exſpectare expetit.
Y. apud Latinos nihil hymnizat.
Z. vero licet & ipſa mere graeca, & ob id haud neceſſario Romanis, propter praedictam tamen R. litterae occupationem ad alia requirere. In ſua lingua Zitiſe require.

Ubicunque autem II. vel III. aut plures litterae ponuntur in vno loco, ex ſuperiore interpretatione maximeque illa, quam de B. dixi, quid ſibi velint, facile poterit aduerti. Salutant Te ellenici fratres; monentes Te fieri de ratione embolismi triennis, vt abſque errore gnarus eſſe valeas biennis contento pretio diuitiarum Xerxis.

Caniſius fügt hinzu, daß, weil dieſe Tonzeichen von den gregorianiſchen Noten etwas ausgeartet geweſen, Carl der Groſſe ſelbige von einem römiſchen Sangmeiſter in Frankreich, den ſich ſelbiger vom Pabſt Adrian ausgebeten, wieder in Ordnung bringen, und der gregorianiſchen Singart ähnlich machen laſſen. Uebrigens iſt man in Ermangelung mehrer Nachrichten von der Muſikart dieſer Zeit, nicht im Stande, die notgeriſche Erklärung ſeiner Noten gehörig zu verdeutſchen. Ein gewiſſer Gelehrter hat mich verſichert, daß ſowohl in der Abtey zu St. Gallen, als in der zu Reichenau annoch verſchiedne muſikaliſche Handſchriften vom Notger, dem Hermannus Contractus, und andern, aufbewahret werden. Sollte mein Buch in die Hände eines Leſers gerathen, der im Stande wäre, einige Auszüge, oder eine gänzliche Abſchrift dieſer Manuſcripte zu erhalten: ſo erſuche ich ihn um die Gefälligkeit, den Liebhabern der muſikaliſchen Geſchichte Gelegenheit zu geben, daran Antheil zu nehmen. Wir kehren zu den griechiſchen Noten zurück.

§. 150.

Da aus dieſer verſchiednen Veränderung der Buchſtaben eine erſtaunliche Menge von Noten entſtehen muß: ſo wird man fragen, wozu die Griechen ſelbige alle genutzet haben? Es iſt alſo zu merken,

1) daß

1) daß nicht allein die Vocalpartie, sondern auch die Instrumentalstimme ihre besondere Noten hatte. Wenn also sowohl diese als jene über einen Text sollte geschrieben werden, so bediente man sich zwoer Reihen von Noten, wovon die oberste für die Singstimme, und die unterste für das Instrument war, da man in dem gegenseitigen Falle, wenn das Stück nur für das Instrument oder für die Stimme allein war, nichts mehr als eine Notenreihe gebrauchte. Wenn das Singstück mit *Mesaulicis*, d. i. nach heutiger Art zu reden, mit Ritornellen gesetzet ward: so fand, so lange solche dauerten, folglich auch nur die unterste Notenreihe Platz. Da die Griechen auch ihre Art von Harmonie hatten, wie in der Folge gezeiget werden wird; solche aber zwischen den verschiednen Sängern und Spielern vertheilet ward: so mußte, wenn dergleichen harmonische Stücke aufgeführet wurden, jeder Spieler und Sänger vermuthlich so gut, wie heutiges Tages, seine darnach eingerichtete besondere Stimme vor sich haben: kamen in der Instrumentalmusik solche Stücke vor, wo der Spieler mehr als eine Partie zu gleicher Zeit machen mußte: so mußten an solchen Oertern zwo Notenreihen gebrauchet werden. Dieses war nicht anders möglich. Wenn uns die alten Griechen nicht von allem diesen Nachricht gegeben: so gehört solches mit unter diejenigen Dinge, von welchen Aristides saget, daß man sie auf den mündlichen Unterricht sparet. Eine gethürmte griechische Partitur, die den Gesang der Stimme, und der Instrumente, enthielte, mußte folglich wohl schwerer als eine vierstimmige Partitur aus unsrer Musik, zu übersehen seyn. Daß übrigens die griechischen Tonkünstler sich bemühet haben müßen, wenn sie gesungen, sich auf eine geschickte Art, so weit als solche ihnen möglich war, mit den Instrumenten zu begleiten, und sie sich, in der Verbindung des einen mit dem andern, nicht unglücklich müßen gehalten haben, siehet man aus einem Orte des Suidas, welcher folgendergestalt von den Zarben schreibt: „Die Zarben, sagt er, welche ausländische Weibespersonen sind, spielen „theils auf blasenden, theils auf besaiteten Instrumenten, und zwar „auf dem fünf- oder auch siebensaitigen Psalter. Sie wißen aber nicht „so manierlich, als die Griechen, ihre Stimme mit den Instrumenten zu „vereinigen.„

2) Daß

2) Daß nicht allein ein jeder Modus, sondern auch jedes Klanggeschlecht seine besondere Noten hatte. Ueber diese Vervielfältigung der Zeichen, da ein Modus von dem andern, in nichts, als der bloßen Versetzung, aber nicht in den Speciebus der Octave, so wie in unsern Tonarten, unterschieden war, kann man sich mit Recht verwundern. Die Tonkünstler dieser Zeiten müßen die geplagtesten Geschöpfe von der Welt gewesen seyn, indem die Vielheit dieser Zeichen, die sich in Absicht auf die Noten in den drey Klanggeschlechten allein, auf sechzehn hundert und zwanzig belief, die Ausübung der Musik langweilig und beschwerlich machte. Kein Wunder, wenn die Griechen in ihrer Kunst nicht weiter gekommen sind. Was haben die neuern Zeiten dem Guido Aretinus, und dem Johannes de Muris für Verbindlichkeit! Die Anzahl der griechischen Tonzeichen herauszufinden, muß man rechnen, daß jedes Klanggeschlecht aus funfzehn Tonarten besteht, und daß in jeder Tonart achtzehn Töne sind, davon ein jeder seine Vocal- und Instrumentalnoten hat. Also hat eine jede Tonart sechs und dreyßig Noten. Wenn man nun sechs und dreyßig mit funfzehn, und die kommende Summe mit drey multiplicirt: so kommen tausend sechshundert und zwanzig Tonzeichen; und diese Summe findet sich auch richtig beym Alypius. Es wird itzo keinen befremden, daß Plato nicht für dienlich hielte, daß die jungen Leute zuviele Zeit auf die Musik verwendeten, und ihnen nicht mehr als drey Jahre dazu einräumte. Aber was konnte man in dieser Zeit lernen? Etwann ein Lied entziefern, und sich einklängig mit der Lyre zu accompagniren. Wie stand es um die Erlernung und Ausübung der übrigen Theile der Musik? Plato würde, wenn er itzo lebte, anders sprechen.

§. 151.

Es wird mir nicht an Lesern fehlen, die so sehr, als ich, beklagen werden, daß wir nichts practisches von der Musik der Alten aufzuweisen haben. Ihre Grundsätze kennen wir; wenigstens einen guten Theil davon. Warum sind uns die Zeiten nicht in Absicht auf ihre darnach eingerichtete Compositionen günstiger gewesen? Ich glaube, daß diese Leser nicht weniger Vergnügen empfinden werden, wenn ich ihnen gleichwohl etwas praktisches von der Arbeit der Griechen vorzulegen, im Stande bin, als ich gehabt habe, da ich dieser Arbeit habhaft geworden bin. Burette, dieser vortrefliche

Mann, ist derjenige, dem wir diese Entdeckung schuldig sind; und Bürette hatte sie, nach vielen vergeblichen Bemühungen, einem bloßen Zufalle zu danken. Eine ganz griechische Edition des Aratus, welche 1672. in 8. zu Oxford publiciret worden, gerieth ihm in die Hände. Der Herausgeber hatte außer verschiednen andern Stücken, selbige mit drey griechischen Hymnen bereichert, wovon der erste an die Calliope, der andere an den Apollo, und der dritte an die Nemesis gerichtet war. Diese Hymnen sind mit ihren griechischen Melodien, womit man solche gesungen, begleitet. Das kostbare Manuscript, woraus man die Abschrift genommen, wurde unter den Papieren des berühmten Usserius, nach deßelben Tode, gefunden, und vom Bernard, Professor am Johanniscollegio, erkauft, der es hernach, mit Anmerkungen und Erläuterungen von Edmond Chilmead, Capellan bey der Christkirche, dem Herausgeber gemein gemachet hat.

§. 152.

Vincenzo Galilei hat in seinem *Dialogo della musica antica e moderna* eben diese Hymnen bereits im Jahre 1581. mit ihren griechischen Noten zu Florenz ans Licht gegeben. Er versichert, daß er selbige von einem florentinischen Edelmann erhalten, der sie, aus einem alten griechischen Manuscript, welches in der Bibliothek des Cardinals St. Angelo verwahrt worden, und zugleich die Werke des Aristides Quinctilianus und des Brynennius enthalten, sehr genau abgeschrieben hat. Die florentinische Ausgabe dieser Hymnen ist mit der oxfordischen vollkommen einerley. Im Jahre 1602. that Hercole Bottrigario, in seinem harmonischen Discurs, den er *il Melone* betitelt, Erwehnung dieser Hymnen, die er nicht anders, als aus dem Gespräche des Galilei kennte. Er bringt zum Anfange seines Tractats, einige Paßagen aus diesen Hymnen, in unsern heutigen Noten, zum Vorschein, die aber durch häufige Druckfehler verstellet sind.

§. 153.

Endlich sind diese drey Hymnen in der Königl. französischen Bibliothek, am Ende eines griechischen Manuscripts, welches die musikalischen Schriften des Aristides Quintilianus, und des ältern Bacchius enthält, vorhanden. (Das Manuscript ist gezeichnet 3221.) Hier sind selbige, so wie sie in dem Manuscript dieser Bibliothek zu lesen sind, mit der französischen Uebersetzung des Hrn. Bürette. Ich überlaße es unsern, in der

Sprache

Sprache der Götter geübten Dichtern Deutſchlands, uns eine ſchöne deutſche Ueberſetzung davon zu liefern.

I. ΕΙΣ ΜΟΥΣΑΝ ΙΑΜΒΟΣ ΒΑΚΧΕΙΟΣ.

Ἄειδε, Μοῦσά, μοι Φίλη,
Μολπῆς δ' ἐμῆς κατάρχου,
Αὐρη δὲ σῶν ἀπ' ἄλσεων
Ἐμὰς Φρένας δονείτω.

Καλλιόπεια σοφὰ,
Μουσῶν προκαταγέτι τερπνῶν,
Καὶ σοφὲ Μυσοδότα,
Λατοῦς γόνε, Δήλιε, Πάιαν,
Ἐυμενεῖς πάρεξέ μοι.

Dithyrambe, à la Muſe Calliope.

Chantez, Muſe, qui m'êtes chere, & donnez le ton à ma voix. Que l'air de vos bocages vienne agiter mon ame. Sage Calliope, qui marchez à la tête des charmantes Muſes; & vous, qui nous initiez à vos myſteres, ſage fils de Latone, Apollon Délien, ſoyez moi propices.

II. ΥΜΝΟΣ ΕΙΣ ΑΠΟΛΛΩΝΑ.

Ἐυφημείτω πᾶς ἀιθὴρ.
Οὐρεα τέμπεα σιγάτω,
Γῆ, καὶ πόντος, καὶ πνοιαὶ,
Ἦχοι, φθόγγοι τ' ὀρνίθων.

Μέλλει δὲ πρὸς ἡμᾶς βαίνειν
Φοῖβος, ἀκερσεκόμας, ἀχέτας.
Χιονοβλεφάρου πάτερ Λοῦς,
Ῥοδόεσσαν ὃς ἄντυγα πώλων
Πτανοῖς ὑπ' ἴχνεσι δώκεις,

Χρυσέαισιν ἀγαλλόμενος κόμαις,
Περὶ νώτον ἀπείρατον ὐρανοῦ.
Ἀκτῖνα πολύρροφον ἀμπλέκων,
Αἴγλας πολυκερδέα πάγαν
Περὶ γαῖαν ἅπασαν ἔλισσων.
Ποταμοὶ δὲ σέθεν πυρὸς ἀμβρότου
Τίκτουσιν ἐπήρατον ἀμέραν.
Σοὶ μὲν χορὸς ἔυδιος ἀϛέρων
Κατ' Ὄλυμπον ἄνακτα χορεύει,
Ἄνετον μέλος ἀεν ἀειδῶν,
Φοιβηίδι τερπόμενος λύρᾳ.
Γλαυκὰ δὲ παρ' οἴτε Σελάνα
Χρόνον ὥριον ἀγεμονέυει,
Λευκῶν ὑπὸ σύρμασι μόσχων.
Γάννυται δέ τε οἱ νόος ἐυμενὴς,
Πολυειμονα κόσμον ἔλισσων.

Hymne à Apollon.

Que le ciel entier applaudiſſe! Que les montagnes & les vallées, que la terre & la mer, que les vents, les échos, & les oiſeaux gardent un profond ſilence! Phébus à la longue chevelure, & à la voix mélodieuſe, va deſcendre vers nous.

Pere del' Aurore aux yeux brillans, qui, orné d'une chevelure d'or, pouſſez rapidement, ſur la voûte immenſe du ciel, votre char lumineux, trainé par des courſiers ailez: Vous répandez de toutes parts vos rayons, & promenez, par toute la Terre, une riche ſource de ſplendeur. De votre ſein partent des torrens d'un feu immortel, qui font naitre l'aimable jour. C'eſt pour vous, que le chœur ſerein des Aſtres danſe au milieu du ſuprême Olympe, & chante perpétuellement des Airs ſacrez, au ſon de la lyre même de Phébus. La Lune, de ſon côté, moins brillante, & dont le char eſt tiré par des jeunes taureaux blancs, préſide au temps

temps de la nuit, qui est son partage; & son coeur, plein de bonté, se réjouit, lorsqu'en faisant son tour, elle étale une parure variée.

III. ΥΜΝΟΣ ΕΙΣ ΝΕΜΕΣΙΝ.

Νέμεσι πτερόεσσα, βίου ῥοπὰ,
Κυανῶπι Θεὰ, θύγατερ Δίκας,
Ἁ κοῦφα φρυάγματα θνατῶν
Ἐπέχεις ἀδάμαντι χαλινῷ,
Ἐχθουσα θ'ὕβριν ὀλοὰν βροτῶν,
Μέλανα φθόνον ἐκτὸς ἐλαύνεις.
Ὑπὸ σὸν τροχὸν, ἄςατον, ἀςιβῆ,
Χαροπὰ μερόπων ςρέφεται τύχα.
Λήθουσα δὲ πὰρ πόδα βαίνεις.
Γαυρούμενον ἀυχένα κλίνεις.
Ὑπὸ πῆχυν ἀει βιότον μετρεῖς.
Νεύεις δ'ὑπὸ κόλπον ἀεὶ κάτω ὀφρὺν,
Ζυγὸν μετὰ χεῖρα κρατοῦσα.
Ἵλαθι, μάκαιρα δικασπόλε
Νέμεσι πτερόεσσα, βίου ῥοπὰ.
Νημερτέα, καὶ πάρεδρον Δίκαν,
Δίκαν, τανυσίπτερον, ὀμβρίμαν,
Ἁ τὰν μεγαλανοριαν βροτῶν
Νεμέσεως ἀφαιρεῖ καὶ ταρτάρου.

Hymne à Némésis.

Ailée Némésis, puissante mobile de notre vie, Déesse *aux yeux séveres* (*), fille de la justice; qui par un frein que rien ne peut rompre, savez reprimer le vain faste des mortels; qui êtes l'ennemie de leur pernicieuse insolence, & qui chassez loin de vous la noire envie: c'est au

(*) Im Griechischen: aux yeux noirs.

gré de votre roue, qui n'a nulle ſtabilité, & ne laiſſe nulle trace, que tourne la riante fortune des hommes. Vous les ſuivez pas à pas, ſans en être apperçue. Vous leur faites courber leur tête ſuperbe. Vous meſurez, ſans ceſſe, leurs jours *à votre règle* (**). Sans ceſſe, vous froncez le ſourcil, tenant en main la balance. Soyez nous favorable, divine Miniſtre de la Juſtice, ailée Néméſis, puiſſant mobile de notre vie. Nous chantons les louanges de Néméſis, Déeſſe incorruptible, infaillible; & celles de la Juſtice ſa compagne, de la Juſtice aux ailes déployées & au vol rapide, qui ſait affranchir de la vengeance divine & du Tartare, l'héroïque vertu des humains.

§. 154.

Der erſte Hymne hat in dem Manuſcript zu Oxford die Aufſchrift: Διονυσίου, εἰς Μοῦσαν, woraus der engelländiſche Herausgeber ſchließt, daß ſowohl die beyden letzten Hymnen, als der erſte von einem Dichter, Nahmens **Dionyſius** ſind. Da es aber ſehr viele griechiſche Dichter dieſes Nahmens gegeben hat, ſo iſt es wohl ſchwerlich zu errathen, welchen unter dieſen man zum eigentlichen Verfaßer davon machen ſoll. Hernach wird auch der Hymne an die Nemeſis vom **Johannes aus Philadelphien**, einem griechiſchen Scribenten, der unter der Regierung **Juſtinians** lebte, und von welchem ſehr anſehnliche Fragmente in der Königl. franz. Bibliothek verwahret werden, einem gewißen griechiſchen Dichter, Nahmens **Meſodmes**, zugeeignet, und führet dieſer Scribent, indem er von der Göttinn Nemeſis redet, ein Paar Verſe aus dieſem Hymno an. Man kennt aber den Dichter **Meſodmes**, den Verfaſſer des Hymni an die Nemeſis, ſo wenig als den Dichter Dionyſius, dem der Hymne an die Calliope zugeeignet wird. Herr Bürette hält dafür, daß der Nahme **Meſodmes** verdorben, und aus **Meſomedes** entſtanden iſt. **Capitolinus** erwehnet in der That, in dem Leben des **Antoninus Pius**, eines lyriſchen Poeten dieſes Nahmens, welchem dieſer Kayſer einen Theil ſeines jährlichen Gehalts einzog, das ihm ſein Vorfahr, der Kayſer **Adrian** zur Belohnung einiger Verſe bewilligt hatte, welche von dieſem Dichter zum Lobe des Antinous, eines Lieblings dieſes Prinzen, waren verfertigt worden, wie Suidas berichtet. **Salmaſius** bringt in ſeinen Anmerkungen zum Capitolin, ein Paar kleine Gedichte vom Meſomedes bey, wovon das erſte, welches

(**) Im griech. à votre aûne.

ches man in den griechischen Sinngedichten der Anthologie findet, eine Beschreibung des Glases, und das andere, ein noch nicht gedrucktes Rätzel enthält. Es mögen diese drey Hymnen übrigens seyn, von wem sie wollen, so ist gewiß, daß der letztere an die Nemesis älter als Synesius ist, der, in seinem XCV. Briefe, drey Verse aus selbigem anführet, und von ihm, als einem Hymnen schreibt, welchen man zu seiner Zeit gesungen, und auf der Lyre gespielt hat. Außer dem ist gewiß, daß eben dieser Hymne, so wie die beyden andern, von solchem Gepräge ist, daß man ihn gewiß in den annoch blühenden Zeiten Griechenlands verfertigt zu seyn glauben kann.

§. 155.

Hier sind annoch einige Vermuthungen des Hrn. Bürette über die Verfaßer dieser Hymnen. Der Hymne an die Nemesis schreibt sich ohne Zweifel von einem Poeten aus dem Zeitalter Adrians her. Was die beyden andern Hymnen betrift, die man einem Dionysius zueignet, so müßte man, da sie in lyrischen Versen, in der dithyrambischen Schreibart, abgefaßt sind, zu entdecken bemüht seyn, welchem von allen griechischen Poeten dieses Nahmens diese Art von Poesie hauptsächlich zuerkennet werden könnte. Unter vierzehn oder funfzehn Poeten, die also heißen, und von welchen das Alterthum uns entweder einige Werke, oder nur ihren bloßen Nahmen hinterlaßen hat, giebt es ihrer zween, die theatralische Stücke verfertiget haben, nemlich der alte Dionysius, Tyrann von Syracusa, und der Dionysius von Sinope, welchen Athenäus anführet. Ferner sind zween, die eine Geographie verfertigt haben, und fünf, von welchen man einige Sinngedichte hat. Einer aus Mityline, mit dem Zunahmen der Gerber, welchen man älter als den Cicero und Julius Cäsar hält, hat auf den Kriegszug des Bacchus und der Minerve ein Gedicht verfertigt; ein andrer, mit dem Zunahmen, der eherne (χαλκοῦς), deßen Aristoteles gedenkt, hat sich in der elegischen Schreibart gezeigt; und ein dritter, der corinthische Dionysius genannt, hat, nach dem Suidas, ein Buch voll moralischer Betrachtungen, ein anders von Rechtshändeln, und noch ein anders von den Luftzeichen, und zwar alle in Versen, geschrieben. Nach den verschiednen Gattungen der Poesie zu urtheilen, worinnen sich diese zwölf Dionysier hervorgethan haben, kann man diese Hymnen wohl auf die Rechnung von keinem derselben setzen.

§. 156.

§. 156.

Aber man findet annoch Nachricht von drey andern Dionysiis, deren einem diese beyden Hymnen zugehören könnten. Der erste ist **Dionysius** aus **Heraclea**, der sich in allen Arten der Dichtkunst übte, und mit dem pontischen Heraclides, einem Schüler des Platons und hernach des Aristoteles, zu einer Zeit lebte. Der zweyte ist der **thebanische Dionysius**, der Musikmeister des Epaminondas. Cornelius Nepos gedenkt deßelben, und Aristorenus setzt ihn, nach dem Berichte Plutarchs, mit den größten lyrischen Dichtern, z. E. dem **Lamprus**, **Pindar** und **Pratinas**, in einen Rang. Es ist zu bewundern, daß **Meursius** in seinem Tractat *de claris Dionysiis*, denselben ausgelaßen hat. Der dritte **Dionysius**, zubenahmt **Jambus**, ist endlich derjenige, dessen Plutarch ebenfals in seinem Gespräche gedenkt. Alle diese drey Dionysier sind älter als Plutarch, und **Bürette** entschließt sich zu glauben, daß die beyden Hymnen, deren Verfaßer man suchet, und wovon der erste *Jambus Bacchius* überschrieben ist, entweder von diesem letztern in der jambischen Schreibart geübten **Dionysio Jambo**, oder von dem **thebanischen Dionysius**, von welchem Aristoxenus als von einem berühmten musikalischen Dichter Erwehnung thut, herrühren, und in dieser Supposition sind sie nicht allein älter, als der Hymne des Mesomedes, sondern sie gehören so gar annoch in das erste Alterthum; und ist die Poesie der Hymnen aus dieser Zeit, so ist ohne Zweifel die Musik dazu von eben diesem Dato; und weil sowohl die Poesie als die Musik von diesen Stücken, vielen Beyfall vermuthlich erhalten hat: so sind solche durch beständige Abschriften von einem Jahrhundert zum andern fortgepflanzet, und, zu einem Glücke für uns, als ein kostbares Ueberbleibsel des ehemahls berühmten Griechenlands, von den Liebhabern des Alterthums, bis auf die neuern Zeiten, erhalten worden.

§. 157.

Außer diesen drey Hymnen und ihren Musiken, haben wir annoch die Herstellung der Musik zum Anfange einer pindarischen Ode, den unermüdeten und glücklichen Bemühungen des Hrn. Bürette zu danken. Es ist solche die erste pythische Ode des Pindars, und an den Hiero von Syracusa gerichtet, als derselbe in der XXIX. Pythiade, im dritten Jahre der LXXVI. Olympiade, in dem Rennen mit dem vierspännigen Wagen, den Preiß erhalten hatte. Die Musik dazu erstreckt sich nicht weiter als bis auf die ersten acht Verse dieser

dieſer Ode, weil das übrige davon verlohren gegangen iſt. Der erſte, der der Muſik zu dem Anfang dieſer Ode Erwehnung thut, iſt der Pater Athanaſius Kircher. Er hat ſelbige aus einem Manuſcripte genommen, welches in der berühmteſten Bibliothek Siciliens, in dem, nicht weit von dem Hafen Meßina gelegenen Kloſter zu St. Salvatore verwahrt wird; und Hr. Bürette hat die Abſchrift, die Kircher davon zum Vorſchein bringt, mit dem Manuſcript, welches ſich hievon in der vortreflichen und weitläuftigen Sammlung von Handſchriften des Hrn. Bernards von Montfaucon befindet, verglichen, und ſolche zwar richtig, hingegen die Entzifferung der Muſik, in Anſehung folgender dreen Stücke, unrichtig befunden: 1) in Anſehung des Tons, oder des Modi. Kircher hat ſelbigen eine kleine Terz zu hoch genommen, und in g verſetzt. 2) In Anſehung der Modulation, oder des Geſangs an ſich. Kircher hat einige Noten verfehlt, weil er vermuthlich nicht den Alypius vor Augen gehabt, oder nicht recht eingeſehen hat. 3) In Anſehung des Rhytmi. Kircher hat den Werth ſeiner Noten nicht der Quantität der griechiſchen Sylben ähnlich gemacht, weil es ihm in dieſem Stücke vermuthlich an gehöriger Einſicht fehlte. Man weiß, wie ſehr ſich Meibom wider den P. Kircher, in Abſicht auf die Wißenſchaft der griechiſchen Sprache erboßet hat.

§. 158.

Man ſehe nunmehr die Melodien dieſer Hymnen ſelbſt auf der erſten, und zweyten Kupfertafel.

Bey Fig. *A.* findet man den Hymnum an die Nemeſis. Damit einige Leſer nicht von den griechiſchen Buchſtaben aufgehalten werden mögen, ſo iſt der Text zu allen dieſen Muſiken mit lateiniſchen Lettern abgedruckt worden.

Bey Fig. *B.* findet man den Hymnum an den Apoll. Die Melodie dazu fängt erſt vom ſiebenten Verſe an, weil der Anfang verlohren iſt.

Bey Fig. *C.* findet man die Muſik zu dem Anfang der erſten pythiſchen Ode des Pindars, und

Bey Fig. *D.* findet man die Muſik zum Anfang des Hymni an die Calliope.

Die griechiſchen Noten, mit welchen dieſe Melodien in den Manuſcripten aufgezeichnet ſind, findet man, bey jedem Hymno, über unſre Noten geſe-

het. Da ſelbige, nach der Zeichenlehre des Alypius, der lydiſchen Tonart im diatoniſchen Geſchlecht angehören: ſo habe ich zum Vergnügen derjenigen, die nicht den Alypius haben, die ganze griechiſche Tabulatur von dieſem Modo im diatoniſchen Genere, bey Fig. *E.* Tab. III. abſtechen laßen, damit man in Anſehung der Entzieferung, eine Vergleichung mit unſern Noten anſtellen könne. Die oberſte Reihe dieſer Tabulatur enthält die Noten für die Singſtimme, und die unterſte die Noten für die Inſtrumente. Die Tabulatur erſtreckt ſich über das ganze Syſtem der Griechen, und enthält alle fünf Tetrachorde. Man wird aus der Ordnung der Töne dieſer lydiſchen Tonart, die alle in derjenigen Proportion, wie die aus der hypodoriſchen auf einander folgen, wahrnehmen, daß die lydiſche Tonart nichts anders als eine, um das Intervall einer großen Serte, in die Höhe verſetzte hypodoriſche Tonart iſt. In den Manuſcripten dieſer Hymnen, und in den Abdrücken des Hrn. Bürette davon, findet ſich, in den Dithyramben an die Calliope, und an einigen Stellen der drey andern eine doppelte Notentabulatur, eine für die Stimme, und die andere für das Inſtrument. Ich habe dieſe Inſtrumentalnoten aber, in gegenwärtigen Abdrücken, weggelaßen, weil ſie keine andere Noten, als juſt diejenigen enthalten, die man bey Fig. E. bey jedem Tone unter den Noten der Singſtimme, verzeichnet findet. Wer ſich noch einen deutlichern Begriff von der Art, wie man Text und Muſik bey den Griechen zu Papier brachte, machen will, der ſehe Figur *F.* Tab. III. wo man aus den zween erſtern Verſen des Hymnus an die Nemeſis auf die Schreibart aller übrigen ſchließen, und allenfals, nach Anleitung der bey Fig. *E.* befindlichen lydiſchen Tabulatur, noch die dazu gehörigen Noten aus der unterſten Reihe für die Inſtrumente, hinzudenken kann. Wenn man übrigens die hier vorhandnen Figuren in eine andere Stellung bringet, und ſich zugleich mit den übrigen Buchſtaben des griechiſchen Alphabets gleiche Veränderung vorſtellt, ſo hat man einen Begriff von der ganzen griechiſchen Tabulatur, die ich nur zum Ueberfluße aus dem Alypius allhier hätte würden abdrucken laßen, weil wir keine Handſchriften darnach zu entzieſern haben.

§. 159.

Ich darf nicht vergeßen, einiger kleinen Veränderungen zu gedenken, die ich in Anſehung der Entzieſerung des Hrn. Bürette zu machen, mich berechtigt gehalten habe. Es betreffen ſelbige erſtlich ein Paar Noten

ten im Geſange, die ich anzeigen werde, und hernach den Schlußfall einiger Rhytmen, zu welchem Hr. Bürette nicht allezeit eine ſolche Tactart erwehlet hat, die ſich dazu ſchicket. Der griechiſche Rhytmus bleibt von mir allezeit unverändert. Jede lange und kurze Sylbe behält nach dem Schemate des Dichters ihren Wehrt, und alle Noten haben ihren Wehrt nach Maaßgebung der Sylben behalten, ſo wie beym Hrn. Bürette. Aber die Eintheilung dieſer Noten in den Tact iſt hin und wieder beym Hrn. Bürette fehlerhaft; daher denn die verſchiednen Arten von Pauſen kommen, die er zwiſchen das Ende des einen Verſes, und den Anfang des andern einzuſchalten verbunden geweſen iſt. Im Griechiſchen finden ſich gar keine Pauſen, und diejenigen Versarten, die ſich allezeit mit einer langen Sylbe endigen, verlangen beym Einſchnitte die tempora vacua nicht, von welchen uns Ariſtides ſchreibt. „Aber, wird man ſagen, der Sänger „hat doch Othem hohlen müßen, und zu dem Ende ſind ja Pauſen vonnö„then.“ Allerdings hat er Othem hohlen müßen, und dieſes hat er zum Ende eines jeden Verſes gethan. Wie er aber ſolches eigentlich gethan, iſt uns nicht bekannt, ob er etwan die Note, worauf ein Einſchnitte fällt, nur halb im Wehrte ausgehalten; oder ob der Tactſchläger, nach gewißen Regeln, wovon wir keine Nachricht haben, nach jedem Ausgange eines Verſes, eine gewiße Zeit mit dem Tactgeben inne gehalten. Soviel iſt gewiß, daß man noch vor zwey hundert Jahren nach eben den rhytmiſchen Regeln, wornach die alten Griechen und Lateiner componirt, die lateiniſchen Gedichte der alten Römer componirt hat. Man ſehe davon ein Exempel vom Loßius bey Sig. G. Tab. III. Hier findet man die Note, worauf der rhytmiſche Einſchnitt fällt, allezeit mit einem Halbzirkel und einem Puncte darinnen bemerket, ſo wie ſolches annoch heutiges Tages in Anſehung der Kirchenchoräle üblich iſt. Dieſes Exempel ſteht in dem Buche, woraus ich es genommen, ohne alle Eintheilungen in einen gewißen Tact, zu Papier, ſo wie das: *vitam quae faciunt beatiorem*, in meiner Anleitung zur Singcompoſition, pag. 153. Gleichwohl hat der Verfaßer vorne nach dem Schlüßel ein durchgeſtrichenes C geſetzet, um vermittelſt deßelben eine gerade Tactart anzuzeigen. Wie wenig aber dieſe gerade Tactart ohne Zerrung darinnen möglich ſey, giebt der Augenſchein. Damit man ſich hievon einen Begriff machen könne, ſo habe ich durch kleine halbe Tactſtriche die Veränderung der Tactart in dieſem Exempel angezeiget, und wird man vermittelſt ſelbiger bemerken, daß der erſte Tact *Iam ſa* zur ungeraden Tactart; *tis ter*, und *ris*

niuis zur geraden; *atque* wieder zur ungeraden gehöret, und ſo weiter. Gleiche Bewandtniß hat es mit unſern griechiſchen Melodien, die man ebenfals nach Art des Loßius, ohne Tactſtriche hätte zu Papier bringen können. Aber die Rhytmik würde dadurch vielen undeutlich geworden ſeyn. Wenn man aber die Cadenz vermittelſt der Tactſtriche an den Tag legen will: ſo muß ſolches nach der gehörigen Art geſchehen, ſo wie ich ſolches gethan zu haben glaube; und hiedurch iſt auch die Gleichheit zwiſchen der Anzahl der Sylben, die ein jeder Vers beym Dichter hat, und zwiſchen der Anzahl der Zeiten, womit ſolche der Muſicus ausdrückt, erhalten worden, anſtatt deß durch die Pauſen des Hrn. Bürette dieſe Gleichheit völlig aufgehoben wird, welches ein Fehler wider die Rhytmik der Griechen iſt. Hier ſind meine Veränderungen.

(α) In dem Hymno an die Nemeſin bey Fig. A.

1) Bürette bedient ſich zu dem erſten Vers durchgehends des Dreyzweytheiltacts, und ordnet ſelbigen alſo:

Nemeſi ptero | eſſa biu | rhopa.

Hier fällt die erſte Sylbe von *rhopa* auf die Theſin des dritten Tacts. Dieſes iſt falſch. Die lezte Sylbe nemlich *pa* gehört in die Theſin. Das Wort *rhopa* iſt ein Jambus, wovon die erſtere Sylbe *rho* in die elationem oder Arſin gehöret. (Man leſe zurück, was oben, nach dem Sinne der Alten, von der Rhytmopöie gelehrt iſt.) Will man alſo dem Worte Rhopa ſeinen gehörigen Rhytmum geben: ſo muß man den Tact anders ordnen.

2) Mit der Cadenz des zweyten Verſes iſt es eben ſo beſchaffen. Bürette ordnet ihn alſo:

Küanopi The | a thügater | Dikas.

Der Jambus *Dikas* hat, nach meiner Vorſtellung, ſeinen ihm zukommenden Schlußfall.

3) Zum Ausgange des dritten Verſes bey dem Spondäus *thnaton* finden ſich zween Fehler. Der erſte betrift die Tactart, die Bürette in beſtändig fortdauerndem Dreyzweytheiltact alſo ordnet:

Ha kupha phrü | agmata thna | ton.

Nach den Regeln der Alten von der Rhytmopöie fällt die erſte Sylbe eines Spondäus in poſitionem, und die andere in elationem, wie man oben

eben gesehen hat. Der andere Fehler ist nicht des Hrn. Bürette, sondern ein Copistenfehler. Er betrift die Schleifung der lezten Sylbe von thnaton, wo Hr. Bürette anstatt unserer Noten a h zu ton, einen aufsteigenden Decimenvorschlag mit den Noten gis h abdrucken lassen. Wie sich dieser ungeheure Sprung im Singen, der noch einen andern in der Note, nemlich a gis zwischen thna und ton voraussezt, mit der übrigen Art der in diesem Liede herrschenden Modulation verhalte, laße ich einen jeden Tonkünstler beurtheilen. So lächerlich dieser Fehler ist, so gewiß ist es, daß derselbe nicht aus der Feder des Componisten dieses Liedes geflossen ist, die Composition mag übrigens seyn wie sie will. Die Uebereinstimmung der Handschriften zu Paris und Orford entscheiden nichts, weil sie beyde von einerley in diesem Stücke fehlerhaften Original herrühren müssen, welches man daraus sieht, weil weder in dem einen noch dem andern das Lied vollständig ist, und alle beyde gerade bey dem Worte *phronon* mit ihrer Musik zu Ende sind. Es ist aber nichts leichter, als diesen Fehler einzusehen und zu verbeßern. In der Zeichenlehre der lydischen Tonart beym Alypius finden sich zween Töne, die mit einerley Zeichen, obwohl auf eine entgegen gesezte Art, für die Singstimme bemerkt werden. Diese beyden Töne sind das kleine *gis*, nach unsrer Art zu reden, und das eingestrichne *a*; wovon das *gis* durch ein linker Hand umgekehrtes griechisches Gamma; und das a durch ein ordentliches Gamma vorgestellet wird. Hat der Copist, dessen fehlerhafte Abschrift, in der Folge der Zeit, von andern Händen nachgemacht und ausgebreitet worden, viele Mühe gehabt, das eine Gamma mit dem andern im Schreiben zu verwechseln? Der Einwurf, den man mir machen kann, daß der Ton a in diesem Liede an andern Oertern, z. E. auf der ersten Sylbe zu den Wörtern thügater und thnaton, mit einem Epsilon bemerkt ist, und, daß ich vermittelst meiner Supposition, zween Systeme, das kleinere und das größere, vermische, indem nur in dem erstern der Ton a mit einem Gamma, aber in dem andern mit einem Epsilon bemerket wird, ist nichts weniger als erheblich. Wir wißen, daß beyde Systemen vereinigt werden konnten, und bey dieser Vereinigung war es ja willkührlich, ob der eine Ton, der außer der Verbindung aller Tetrachorde, zweyerley Zeichen hatte, und welcher allezeit Synemmenon Diatonos und Trite diezeugmenon war, mit dem einen oder dem andern Zeichen bemerkt wurde. Wer diese Vereinigung der Systeme in diesem Liede, welches nicht mehr als acht verschiedne Töne enthält, nicht findet, der wird sich erinnern, daß

noch ſehr vieles an dieſem Liede fehlet, und alſo glaube ich nach allem dieſen, daß hier kein gis, ſondern ein a ſtatt haben muß; und ich habe dieſem zu Folge die rechte griechiſche Note hergeſtellet, ſo wie in allen folgenden ähnlichen Fällen.

4) Der Ausgang des vierten Verſes iſt wieder nicht rhytmiſch bey dem Hrn. Bürette. Ob auch gleich, nach meiner Vorſtellung, die Cadenz alhier nicht gar zu gut klinget, und der guten rhytmiſchen Anordnung, wenigſtens nach unſrer heutigen Art, entgegen iſt, indem dergleichen Arten von Schlußfällen nur in Polonoiſen, und andern choraiſchen Tänzen, geduldet werden: ſo iſt ſie doch, in Anſehung des griechiſchen Tonmaaßes, und des dazu gehörigen Tacttheils richtig.

5) Mit dem Ausgange des fünften Verſes bey *braton* iſt es, wie bey No. 1. und 2. bewandt.

(β) In dem Hymno an den Apollo bey Fig. B.

Ich werde allhier, Kürze wegen, die Veränderungen in den Tactarten übergehen, und nur diejenigen bemerken, die den Geſang an ſich angehen.

6) In dem erſten Vers findet ſich auf der Sylbe *ru* von Chianoble pharu eine Schleifung, die Hr. Bürette ausgelaßen hat. Da ſelbige, wider die Regeln des Ariſtides, auf ein u fällt, der nur, ſo wie die heutige Muſic, die Vocales a, e, und o, für geſchickte Vocales zum Singen hält: ſo ſiehet man daraus, daß die alten griechiſchen Componiſten ſo gut wider ihre Lehrſätze gehandelt, als ſolches von heutigen Componiſten, in Abſicht auf weitläuftige Dehnungen, zu geſchehen pfleget.

7) In dem zweyten Vers hat Hr. Bürette abermahls eine Schleifung auf *an* in *antiga*, und eine auf *po* in polon ausgelaßen. Indem er dieſes letzte thut, und aus zween Noten eine macht, ſo nimmt er dazu das kleine gis unten. Das iſt eben ein ſolcher Abſchriftsfehler, als derjenige, den wir bey No. 3. wegen der Verwechſelung des Gamma, verbeßert haben.

8) In dem dritten Vers hat Hr. Bürette die Schleifung auf *nois* in *ptanois* weggelaſſen, und zur Sylbe o in *diokeis* hat er wiederum ein *gis*, anſtatt eines *a*, gebraucht. Es hat dieſer Fehler einerley Grund mit dem bey No. 7. und 3.

9) In dem fünften Vers auf *ri* in *peri* hat Hr. Bürette ein fis, ſtatt eines a, und ſich darinnen nach dem Manuſcript gerichtet, woſelbſt die Characters ein N in der Oberreihe, und ein I in der Unterreihe ſind. Da in der ganzen alypiſchen Tabulatur, in dieſem Ton und Genere, für keinen Ton ein N und I zuſammen vorkömmt: ſo ſteckt hier wieder ein Abſchriftsfehler, wo wir alle beyde Recht haben können; Bürette, wenn er ſeine Entzieferung nach dem unterſten Buchſtaben, welcher I iſt machet; und ich, wenn ich ſelbige nach dem oberſten Buchſtaben, welcher ein N iſt, mache, und die Bedeutung dazu aus der Inſtrumentalreihe entlehne, wo ſich der Ton *a* darſtellet.

10) In dem funfzehnten Vers auf der letzten Sylbe von ſelana iſt Hr. Bürette wieder der fehlerhaften Copie gefolgt, und hat ein gis, ſtatt eines a, gebraucht, ſo wie bey No. 3. 7. und 8.

γ) In der pindariſchen Ode bey Fig. C.

11) In dem ſechſten Verſe zum Ausgange iſt hauptſächlich das Wort phroimion von mir anders geſtellet worden.

Man bemerket ſonſt in dieſer Ode, wie an dem Orte, wo das Chor einfällt, die Notentabulatur von dem griechiſchen Componiſten verändert, und die Spielnoten gebrauchet worden.

δ) In dem Hymno an die Calliope.

Ich laße wieder die rhytmiſchen Abänderungen weg, um nur die im Geſange zu bemerken.

12) In dem ſechſten Vers finden ſich beym Hrn. Bürette ein Paar ungeheure Sprünge, wovon der erſte eine Schleifung auf *ſou* in *muſon* enthält, und der andere zwiſchen der letzten Sylbe von *prokatageti* und der erſten von *terpnon* befindlich iſt. Dieſe lächerlichen Gänge kann man, in Anſehung der übrigen Art der Geſangführung, von dem griechiſchen Tonkünſtler nicht vermuthen. Der Copiſt hat entweder künſteln wollen, oder er hat aus Unachtſamkeit gefehlt. Weil wir nicht

wissen können, wie die Sellen eigentlich beschaffen gewesen; so habe ich unterdessen selbige so verbessert, wie es sich, nach Maaßgebung der andern Modulationen, am natürlichsten dazu schickt.

Damit man nach allem diesen die Art, wie Herr Bürette diese vier Stücke entzieffert hat, mit der meinigen vergleichen könne: so habe ich auch davon einen Abdruck besorgen laßen, den man auf der siebenten und achten Kupfertafel Fig. AA. BB. CC. und DD. findet.

§. 160.

Laßt uns itzo ein Paar Anmerkungen über die Composition dieser Hymnen machen.

1) Die Vermischung der geraden und ungeraden Tactart, die in allen vier Liedern herrschet, ist zu sichtbar, als daß sie nicht so fort die Aufmerksamkeit erregen sollte. Wer die Lieder zu singen versuchen will, muß dahin sehen, daß die weißen und Viertheilsnoten, sie mögen vorkommen, in welcher Tactart sie wollen, durchaus ihr unverändertes Zeitmaaß behalten, so wie solches in den französischen Recitativen geschieht, worinnen annoch, nach Art der Griechen, der Rhytmus ausgeübt, und der gerade und ungerade Tact untereinander vermenget zu werden pflegt. Wenn Voßius den Franzosen das Lob giebt, daß sie den Rhytmum beßer beobachten, als die Italiäner, so versteht er vermuthlich diese Vermischung von Tactarten. Wenn aber selbige nicht allein, nicht den Ausdruck mehr befördert, wie uns einige Leute bereden wollen, sondern noch zugleich wider alle Regeln der Symmetrie anstößt: so ist es ohne Zweifel wohl ungereimt, einen solchen verjährten Geschmack der guten symmetrischen Rhytmik der heutigen Musik vorziehen zu wollen.

2) Die Noten von allen vier Hymnen gehören zur Tabulatur der lydischen Tonart oder Versetzung, wie man aus dem Alypius siehet. Diese Tonart war, wie wir oben gesehen, die zehnte von den funfzehn, die bey den Alten üblich waren, von unten gegen oben gerechnet. Die tiefste Sayte oder der Proslambanomenos von dieser Tonart war also der Ton fis in der zweyten oder der kleinen Octave des Claviers, nach unsrer Art betrachtet. Ob

nun gleich so wenig in dieser Tonart, als in allen vierzehn übrigen, die Ordnung und Folge der Töne, anders, als in unserer weichen Tonart ist, z. E. in der von A moll:

a h c d e f g a

so muß man doch daraus nicht schliessen, daß in einer solchen Tonart nicht anders als mol componirt werden konnte, nach unserer Art zu sprechen. Die Vorschrift der Tonart zeigte nichts anders, als in was für einem Grade der Höhe oder Tiefe, dieser oder jener Ton, z. E. das a, das h, und so weiter, genommen werden sollte. Das was wir Tonart nennen, hieß, wie wir oben gehört, eine Species der Octave, bey den Griechen, und diese konnte entscheiden, ob das Stück sollte mol oder dur seyn, nach unsrer Art zu reden. Allein der Unterscheid einer harten und weichen Tonart war den Griechen ein unbekanntes Ding. Sie thaten weiter nichts, als daß, wenn sie eine gewiße Tonart oder Versetzung feste setzten, sie zugleich den Anfangs- und Endigungston feste setzten, und selbige bestimmten hernach die Art des Gesanges.

In dem Hymno an die Nemesis bey Fig. *A.* finden wir nichts weiter als den Anfangston, der die Mese des Proslambanomenos, oder die Octave von der Anfangssayte der lydischen Versetzung ist. Man sollte glauben, daß die Endigungssayte des Gesanges ein a gewesen wäre. Vielleicht ist auch mit der ersten Note dieses Hymnen ein Fehler in der Abschrift vorgegangen. Ich bin geneigt zu glauben, daß der Componist anstatt des fis auf *ne*, ein e gesetzet, und die fünf ersten Noten auf *nemesi ptero* per Petreian, alle auf einen Ton gesetzet hat, und alsdenn wird das Final allerdings entweder in a, oder auch in e, wie der Anfang gewesen seyn. Alsdenn wird dieses Lied einer dur Composition, nach unsrer Art betrachtet, ähnlich sehen.

In dem Hymno an den Apollo bey Fig. *B.* fängt der Gesang in cis an, und endigt sich auch damit. Wenn der Anfang eine Molltonart zu verrathen scheinet, so endigt sich doch das Stück Durmäßig, oder man müßte einen harmonischen Anhang dabey denken, wie z. E. in dem Liede: Herzlich thut mich verlangen, das in der neuern phrygischen Tonart componirt ist,

von einigen Organiſten gemacht zu werden pflegt, um den Schluß dieſer phrygiſchen Tonart ähnlich zu machen.

In der pindariſchen Ode bey Fig. C. fängt der Geſang in der Octave von Hypaton diatones aus der lydiſchen Tonart an, und endigt ſich in Meſen diatones. Dieſer Geſang iſt völlig in E moll.

In dem Hymno an die Calliope bey Fig. D. fängt der Geſang in cis an, und endigt ſich auch damit. Es iſt eine Art von Modulation darinnen, die ſich ſchwer mit einer unſrer Tonarten vergleichen läßt. Sie iſt indeſſen unſrer phrygiſchen am ähnlichſten.

Man ſieht aus allem dieſen, daß das Wort Tonart nichts anders als das iſt, wofür ich es erkläret habe, und daß es gar nicht die Folge der Töne in einer gewißen beſtimmten Ordnung, ſondern nur die Höhe oder die Tiefe dieſer Töne anzeiget, und daß, wenn dieſe Höhe oder Tiefe beſtimmt iſt, man die Folge der Töne nach verſchiednen Ordnungen, das iſt, nach der doriſchen, phrygiſchen oder lydiſchen Octavengattung, und ſo weiter darinnen unterſcheiden kann. In Abſicht hierauf ſind zwar alle dieſe Hymnen in der lydiſchen Tonart oder Verſetzung: hingegen iſt der an die Nemeſis bey fig. A; der an den Apollo, bey fig B; und der an die Calliope bey fig. D. in der doriſchen Octavengattung, nach dem Euclides gerechnet, weil die Ordnung und Folge der Töne folgende iſt:

cis h a gis fis e d cis

das iſt ſo viel als:

e d c h a g f e

Hingegen iſt, in eben dieſer lydiſchen Tonart, der Geſang zur pindariſchen Ode bey fig. C. in der hypodoriſchen Octavengattung, weil die Ordnung und Folge der Töne folgende iſt:

e d c h a g fis e

das iſt ſo viel als:

a g f e d c h a

3) Unſere dritte Anmerkung betrift die in dieſen Hymnen hin und wieder vorkommende Schleifungen, vermittelſt welcher man zween

zween Töne zu einer Sylbe ſinget. Man ſiehet daraus, daß die Schleifungen nicht eine Erfindung der neuern Muſik ſind. Sie haben aber unſtreitig zu den **Dehnungen** derſelben Gelegenheit gegeben. Wenn die Griechen länger als zwo Moras über einer langen Sylbe zugebracht hätten, ſo würden ſie dieſe Schleifungen auch auf mehrere Töne vermuthlich ausgedehnet haben.

Daß die **Dehnungen** übrigens nicht ſo jung, und ſolche wenigſtens im zehnten Jahrhundert ſchon gebräuchlich geweſen ſind, ſiehet man aus einigen Stellen der bey Fig. 33. 34. 35 und 36. abgedruckten, in einer mir unbekannten Art von Charaktern, verzeichneten Melodien. Ich habe ſelbige aus dem **Prätorius** entlehnet, der ſolche aus einem Manuſcript genommen, welches zu Wolfenbüttel in der dortigen berühmten Bibliothek aufbewahrt wird, und mit der Jahrzahl 915. bemerkt iſt. Iſt jemand im Stande, dieſe Melodien zu entziffern: ſo bitte ich denſelben, dem Publico ſeine Entdeckung gütigſt gemein zu machen. Ich werde ſelbſt bemüht ſeyn, den Schlüßel zu dieſer Art von Noten, und folglich zu den Melodien dieſer vier, in der römiſch-catholiſchen Kirche gebräuchlichen Texte ausfindig zu machen. Es käme darauf an, daß man die Noten des **gregorianiſchen Geſanges**, ſo wie er annoch in einigen Kirchen und Klöſtern **unverändert** vorhanden iſt, damit vergliche. Wäre es eben der Geſang, ſo diente dieſe Entdeckung dazu, um zu wiſſen, was man ſich damahls für einer Art von Noten annoch bedienet hätte. Den Zügen nach ſehen dieſe Figuren einer Veränderung der kleinern Schreiblittern im griechiſchen Alphabet ähnlich, da die alyptiſchen hauptſächlich aus der Veränderung der größern Buchſtaben ihren Urſprung nehmen.

4) Aus dem muſikaliſchen Einſchnitt auf der Sylbe *Nos* in *Apollonos*, in der pindariſchen Ode bey fig. C, wo Pindar in einem erhabnen Tone ſingt, und, durch Zertheilung des Worts Apollonos ein Paar Verſe zuwegebringt, die in Abſicht hierauf juſt ſo herauskommen, wie die beyden dem Scherz gewidmeten canitziſchen Verſe:

Des Rebenacks ſeinem Secret —
Arius es iſt nicht beßer geht ꝛc.

aus dieſem muſikaliſchen Einſchnitte, bey welchem der Muſikus dem Poeten nicht gefolget iſt, und den Einſchnitt nicht auf *lo* gemacht

hat, ſiehet man, daß der Muſeus die Erlaubniß hatte, den Poeten zu verbeßern, wenn dieſer, auch mit Gutheißung der Regeln der griechiſchen Verskunſt, gefehlet hatte.

5) Aus der Wendung der Melodien dieſer Hymnen iſt endlich zu erſehen, daß ſie nicht durchgehends einen Zuſatz von Harmonie zulaßen. Es iſt damit wie mit den meiſten franzöſiſchen Chanſons beſchaffen, unter welche man einen Baß zwingen muß, wenn man einen dazu haben will. Die Componiſten haben homophoniſch, und nicht polyphoniſch gedacht. Dieſe griechiſche Melodien können einen ſichern Beweis abgeben, daß die Harmonie von den alten Griechen und Lateinern nicht nach unſrer Art ausgeübet worden iſt. In der That haben ſie auch keine andere als Octaven, Quinten, Quarten, Terzen- und Sextenharmonien gehabt; und wie wunderlich iſt die Terzen- oder Sexten-Harmonie wohl in gewißen Stellen ausgefallen, wo ſolche nicht hingehörte? Doch hievon werden wir hernach reden.

Ueber die übrige melodiſche Einrichtung dieſer Hymnen will ich meine Leſer ſelbſt urtheilen laſſen. Es wird nicht ſchwer fallen, noch ein halb Dutzend Anmerkungen zu machen. Allein ich habe noch andere Gegenſtände abzuhandeln. Vielleicht ſprechen wir bey einer andern Gelegenheit noch einmahl davon.

§. 161.

Ohngeachtet ſich die alte Muſik bis auf die Zeiten Dunſtans erhalten hat: ſo iſt ſie doch in ſich, verſchiednen Revolutionen unterworfen geweſen. Es iſt dieſes das Schickſaal aller Künſte, daß ſich der Geſchmack von Zeit zu Zeit darinnen ändert, und entweder ſich verbeßert oder verſchlimmert. Aber was zu verwundern iſt, iſt, daß öfters juſt zu der Zeit, da der Geſchmack an dem Wahren abnimmt, und einem ſtreb nden Flittergolde Platz machet, am meiſten von ſchönen Zeiten im Geſchmacke geredet und geſchrieben wird. Ich wünſche, daß die Muſik, in dem Stande wie ſie itzo in einem guten Theile Deutſchlands exiſtirt, ſich noch lange erhalten, und man nicht Urſach haben möge, über den Verfall des Geſchmacks in ſelbiger zu klagen, ſo wie ſolches zu gewißen Zeiten in Griechenland, ich weiß nicht, mit Recht oder Unrecht, von einigen Scribenten, in Abſicht auf ihre Muſik, geſchehen iſt. Ich ſollte faſt glauben, daß ſolches mit Unrecht geſchehen wäre. Wenigſtens ſcheinen Plato, Ariſto-

Ariſtoteles und der comiſche Dichter Pherecrates Unrecht zu haben. Sie lehren zu einer Zeit, wo die bluhendeſten Zeiten Griechenlands in allen Künſten waren; und annoch zu den Zeiten Plutarchs waren die Künſte in Flor. Ihre Klagen kommen mir nicht anders vor, als die des Herrn Remond de St. Mard, und des Herrn Belliaud de Mermet, über den Verfall der franzöſiſchen Muſik. Dieſe Männer machen es juſt wie die alten Jungfern, mit deren zunehmenden Jahren ſich alles in der Welt verſchlimmert. Sie billigen nichts, als was ihre Frau Großmama billigte. In ihrer Jugend waren die vortreflichſten Sänger, die erleſenſten Spieler; und wenn man mit ihnen in dieſe Zeiten zurückgehet, ſo findet es ſich, daß ſie in dieſen Zeiten viel zu jung waren, um jemanden loben oder tadeln zu können. Doch wir übergehen dieſes, um aus des Plutarchs Geſpräch über die Muſik denjenigen Ort beyzubringen, wo über die Revolutionen in der griechiſchen Muſik geklaget wird, es mögen dieſe Klagen nun gegründet ſeyn, oder nicht. Dieſer Ort ſoll zugleich annoch zu einem Beweiſe derjenigen Art von theatraliſchen Declamation dienen, die wir den Alten oben zugeeignet haben. Der Herr Abt du Bos iſt liſtig genung geweſen, dieſen Ort des Plutarchs, der ihm doch unſtreitig ſehr bekannt war, nicht anzuführen. Nachdem Plutarch über den Verfall der Muſik ſeiner Zeit die bitterſten Klagen ausgelaſſen, und dieſen Verfall der theatraliſchen Muſik zugeeignet hat, ſo ſchreibt er:

„Wenn man in die allerälteſten Zeiten Griechenlands zurückgehet, ſo wird man finden, daß die theatraliſche Muſik damahls annoch ganz unbekannt war. Man bediente ſich dieſer Muſik zu nichts anderm, als die Götter zu verehren, die Helden zu rühmen, und die Jugend zu bilden". (Dieſer Zeitpunct, von welchem Plutarch redet, endigt ſich mit der Zeit, da Laſus zu blühen anfieng, und alſo in der erſten Hälfte des fünf und dreyßigſten Jahrhunderts, zwiſchen 3400 und 3450.). „Was die Muſik unſrer Zeiten anbelanget, ſo iſt ſolche von dem, was ſie vormahls war, dergeſtalt unterſchieden, daß man nicht allein die Muſik nicht mehr zur Verbeſſerung der Sitten anwendet, ſondern ſogar nicht einmahl weiß, wie dieſe Art von Muſik beſchaffen geweſen iſt, indem alle, die dieſer Kunſt obliegen, ſich gänzlich der theatraliſchen Muſik überlaſſen". (Zweifelt noch jemand, daß die dramatiſchen Vorſtellungen in Muſik älter als das funfzehnte Jahrhundert ſind? Ihre Herſtellung

haben wir diesem XV. Jahrhundert, so wie ihre Verbeßerung dem sechzehnten und siebzehnten zu danken. Doch hievon bey andrer Gelegenheit ein mehrers). „Es war aber nicht genung, fährt Plutarch fort, daß die gute alte Musik vom Lasus, Melanippides, und in den folgenden Zeiten vom Philoxen und Timotheus durch allerhand wunderliche Neuerungen verdorben ward. Die Musik, die sonst der Poesie unterwürfig gewesen war, fieng an, sich die Herrschaft über die Poesie zuzueignen". (Im Vorbeygehen: Diese Beschuldigung macht der Beurtheilungskraft und der Kunst der griechischen Tonkünstler dieser Zeit nicht wenig Ehre, und gereichet den damahligen Poeten zu einem desto größern Vorwurfe. Wer für die Musik dichten will, und von dem Musicus, der es versteht, keine vernünftige Lehren annehmen will, der thut besser, etwas anders zu dichten). „Diese neue Art von Musik gab dem Pherecrates, einem Schauspieldichter, Anlaß, die Musik als eine mit Schlägen übelzugerichtete Frauensperson aufs Theater zu bringen. Die Gerechtigkeit fragt sie, wer sie so gemißhandelt hat, und die Musik antwortet folgendermaßen:"

„Ich will es dir gerne eröfnen, meine Freundin, und ich glaube, daß du es mit so grossem Vergnügen hören wirst, als ich es dir erzählen werde. Der erste Urheber meines Unglücks ist Melanippides, der mich gänzlich entkräftet, und vermittelst seiner zwölf Saiten ganz weibisch gemacht hat. Doch dieser Mensch war noch nicht fähig genung, mich so weit herunter zu setzen, als ich itzo bin. Timotheus, dieser verwünschte Athenienser ist es, der mit den unmelodischen Gängen, womit er seine Dithyramben durchflicht, mich dergestalt verstellet und verhunzet hat, daß man nicht mehr weiß, was rechts oder links ist. — Und wie richtet mich Phrynis zu, wenn er mich mit seinen Coloraturen und Läufern nach seinem Gefallen herum tummelt, und aus seinen sieben Saiten zwölf verschiedne Töne hervorbringen will?" (Man merke diesen Ausdruck: Zwölf verschiedne Töne aus sieben Saiten hervorbringen. Vermuthlich wird Phrynis auf sieben in diatonischer Proportion gestimmten Saiten zugleich das chromatische und enharmonische Klanggeschlecht angebracht, und diese drey Geschlechte dadurch zu

aller,

allererſt vermiſchet haben. Die ſieben diatoniſchen Sayten mit der Octave des Proslambanomenos ſind:

h c d e f g a (h)
1 2 3 4 5 6 7

und die zwölf vermiſchten Töne aus den dreyen Geſchlechten ſind folgende:

h hx c cis d e ex f fis g a h
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Die Muſik fährt zu klagen fort: „Doch ſolche Leute konnten mich „noch nicht ganz und gar zur Verzweiflung bringen. Hatten ſie „einen Fehler gemacht, ſo wußten ſie ſelbigen wieder zu verbeſſern. „Dem Timotheus war es aufbehalten, meine wehrte Freundinn, „meinen Untergang gänzlich zu befördern.“ Wer iſt denn dieſer Timotheus, fragt die Gerechtigkeit? „Der Rothkopf, der Mileſer, „antwortet die Muſik, der mit ſeinen frechen Veränderungen, und „ſeinem ausſchweifenden Gepitzel alle andere, worüber ich mich be„klaget habe, noch bey weitem übertrift. Kaum begegne ich ihm, „ſo kömmt es ihm an, mich ſogleich in zwölf Töne zu zerlegen?„ u. ſ. w.

Der Comödienſchreiber Pherecrates lebte zur Zeit Alexanders des Groſſen, im ſieben und dreyßigſten Jahrhundert.

§. 162.

Wir gehn zu einem andern Artikel der alten Muſik der Griechen und Lateiner fort, und betrachten die Art der Inſtrumente, deren ſie ſich in ihren Concerten bedienet haben. Man weiß nicht viel mehr davon, als von den Inſtrumenten der Ebräer, und die Nachrichten variiren wie dort. Wir folgen den wahrſcheinlichſten. Dieſes iſt gewiß, daß ſie von allen drey Hauptarten von Spielzeug, vom blaſenden, beſäyteten und ſchlagenden, mehr als eine Gattung hatten. Wenn wir bey den andern damahligen Nationen ein uns bekanntes Inſtrument treffen: ſo führen wir ſolches zugleich mit an.

§. 163

§. 162.

Wir fangen von den blasenden Instrumenten der Griechen und Lateiner an. Hieher gehört

1) Die *Syrinx* oder *Fistula*, die Pfeiffe.
2) Die *Tibia* oder *Aulos*, die Flöte, und
3) Der *Calamus*, die Schallmey.

Diese Gattungen von Instrumenten werden insgemein mit einander vermenget, ob sie gleich in Ansehung der Größe, und der daher entstehenden Größe der Töne, und des Tractaments, von einander unterschieden sind. Die einfachen Pfeiffen und Flöten waren bey den Griechen von eben derjenigen Beschaffenheit, als es bey den Ebräern die Chalil und Nekabbim waren. Man sehe Fig. 23. Tab. V. Eine andere Gattung findet man bey Fig. 30. Tab V. In dieser letzten Gattung von Flöten hatte jedes Hauptloch einige Nebenlöcher, welche mit hervorstehenden Klappen bedeckt wurden, die man *Bombykes*, d. i. Hörner nennte. Die Nebenlöcher hießen παραυπήγματα. Proclus in Alcibiadem sagt: daß ein jedes Flötenloch wenigstens drey Töne giebt; wenn aber die Nebenlöcher geöfnet werden, noch mehrere.

Die Doppelpfeiffen und Doppelflöten, wovon man bey Fig. 3. 7. und 13. Tab. IV. dreyerley Gattungen sieht, waren entweder gleich oder ungleich in Ansehung der Länge und Weite. Auf den gleichen Flöten ꝛc. spielte man entweder im Einklange, wenn die beyden Hände des Spielers einerley Löcher griffen; oder man spielte in der Terz, die hin und wieder mit der Octave, und andern Consonanzen abgewechselt werden konnte, wenn nicht einerley Löcher gegriffen wurden. Auf den ungleichen Flöten spielte man bloß in der Terz, Octave oder Doppeloctave.

So wohl die einfachen als doppelten Pfeiffen und Flöten der Alten wurden auf vielerley Art unterschieden, z. E. α) nach den Erfindern. Auf solche Art wurden die krumme Pfeiffe, (*Plagiaulos*) von welchem Worte einige Etymologisten das *Flageolet* ableiten wollen; und die Lockpfeiffe (*Hippophorbos*) ihrem Erfinder Seirites oder Sirites, zu Ehren, der ein Libyer und also aus Africa war, libysche oder africanische Flöten genennet. β) nach gewissen Völkern,

Völkern, wo eine Art von Flöten oder Pfeiffen hauptsächlich im Gebrauch war; z. E. dorische, phrygische, lydische Flöten, u. s. w. Die phrygische wird auch die berecynthische, mygdonische, idäische Flöte, u. s. w. genennet. Die tyrrhenische Flöte war von besondrer Stärke. Bey den Phöniciern war eine gewisse Pfeiffe gebräuchlich, die man *Gingras* nennte; die nur etwann eine Spanne lang war, und zu Trauermusiken gebraucht ward. γ) von der Hand, womit sie gespielet wurden. Man hat rechte und linke Pfeiffen. Die linken, welche auch serranische Pfeiffen oder Flöten, genennet wurden, hatten tiefere Klänge, und die rechten höhere Klänge. δ) von der Materie, woraus sie verfertigt waren. Man hatte Flöten ꝛc. von Knochen, Buchsbaum, Metal, u. s. w. ε) von dem menschlichen Alter, und dem Geschlechte. Man hatte Jungfer- Knaben- und Männerflöten. ζ) von ihrem besondern Gebrauche. Man hatte Chorflöten, womit bey vollem Chor in den Tempeln accompagnirt wurde. Eine Art von Flöten, die man Stimmflöten nennen könnte, hieß *Tonation*. Einige Redner, die vermuthlich entweder gewohnt waren, in sehr große Hitze in ihrem Declamiren zu gerathen, oder etwann schläfrig zu werden, ließen sich von selbiger ihren Ton wieder geben. Valerius Maximus erzählet, daß sich C. Gracchus dieser Flöte sehr oft mit Nutzen bedienet habe, indem er seinen Sclaven Eurycinus hinter sich gestellet, um ihn von Zeit zu Zeit vermittelst dieser Stimmflöte zu ermuntern. Man hatte ferner Hochzeitflöten, Trauerflöten, u. s. w. η) nach einem gewissen Tonfuß. Es waren spondäische, und dactylische Flöten gebräuchlich. Jener bediente man sich zu ernsthaften Hymnen; dieser zum Tanze, u. s. w.

Eine Abbildung von den alten Schallmeyen, sehe man bey Fig. 29. Tab. V.

4) Die *Tuba* oder *Salpinx*, die Trompete.
5) Der *Lituus*, das *Cornu*, die *Buccina*, Hörner, Posaunen, Zinken ꝛc.

Eustachius, welcher den Homer mit weitläuftigen Auslegungen erkläret, giebt sechs Arten von Trompeten an, als α) die argivische oder gerade Trompete. Diese war bey den Griechen, und andern Völkern, was die Chalcka bey den Ebräern war. Man sehe Fig. 28. Tab. V. Die

Erfindung derſelben eignete man der Minerva bey den Griechen zu. β) Die egyptiſche Trompete, oder das Krummhorn. Sie wurde *Chnoue* genennet, und bey den Opferceremonien gebraucht. Ihre Geſtalt kommt mit dem Krummhorn der Ebräer überein. Fig. 22. Tab. V. Man ſchreibet die Erfindung derſelben dem Oſiris zu. γ) Die celtiſche, galliſche oder gallatiſche Trompete, *Carnyx* genannt, die ein in Geſtalt eines Müſſels oder einer andern Thierſchnautze gearbeitetes Schalloch hatte. Sie war von einem ſchneidenden hohen Laut. δ) Die paphlagoniſche Trompete hatte die Geſtalt eines Ochſenkopfs am äußerſten Ende, und war von grobem Laut. Der Trompeter mußte ſelbige über ſich in die Höhe halten, um darauf zu blaſen. ε) Die mediſche Trompete war aus Schilfrohr gemacht, und von tiefem Klange. ζ) Die tyrrheniſche Trompete hatte einen hellen Ton, und ein gekrümmtes Mundloch.

6) Die Siebenpfeiffe, Syringa Panos, Fig. 6. Tab. IV. deren Virgil gedenkt:

Eſt mihi diſparibus ſeptem compacta cicutis
Fiſtula, Damœtas dono mihi quam dedit olim.

Daß man die ſieben ungleichen Röhre, woraus ſolche beſtand, mit Wachs insgemein verbunden haben müße, ſiehet man aus dem Tibullus:

Fiſtula cui ſemper decreſcit arundinis ordo,
Nam calamus cera iungitur vsque minor.

7) Die Windorgel iſt eben dasjenige, was bey den Ebräern die Maſchrokita war, Fig. 5. Tab. IV. Außer ſelbiger hatten die Griechen annoch eine Waßerorgel, organum hydraulicum. Dieſe Art von Orgel war von der vorigen in nichts anderm unterſchieden, als daß ſie den Wind von einer Waßerpreße empfieng, welche die Luft durch Pompen ſchöpfte, und in die Windlade hinaustrieb. Vitruvius giebt einen mit mechaniſchen Arbeiten ſich beſchäftigenden Bader zu Alexandrien, Nahmens Cteſibius, der zu den Zeiten des Ptolomäus Evergetes lebte; Tertullian aber den berühmten Meßkünſtler Archimedes zum Erfinder an. Aus dem folgenden Orte des Tertullians, wo er von dieſem Kunſtſtück des Archimedes alſo ſpricht: Specta portentoſam Archimedis munificentiam, organum hydraulicum dico, tot membra,

membra, tot partes, tot compagines, tot itinera vocum. tot compendia ſonorum, *tot commercia modorum*, *tot acies tibiarum*, & vna moles erunt omnia: ſpiritus qui de tormento aquæ anhelat, per partes adminiſtratur, ſubſtantia ſolidus, opera diuiſus: aus dieſem Orte, ſage ich, läßet ſich zweyerley ſchließen: 1) daß man nicht mit einer Hand allein auf der Orgel geſpielet, ſondern mit beyden, welches nach der Art der alten Muſik, entweder Octavenweiſe oder Terzenweiſe geſchahe. Hierinnen beſtehn die *commercia modorum*. Wir werden hievon noch einmahl reden. 2) Daß man mehr als ein Regiſter gebrauchet. Die *tibiarum acies* ſind nichts anders als mehrfache Pfeiffenordnungen. Tertullian ſchrieb dieſes zum Anfange des dritten Jahrhunderts nach Chriſti Geburt, etwann ums Jahr 208. Zur Zeit des Caßiodors, der unter der Regierung des Königs Vitiges, im ſechſten Jahrhundert lebte, müßen die Waßerorgeln ſchon in Abnahme gekommen, und nur die Windorgeln gebräuchlich geweſen ſeyn, von welchen ſelbiger eine Beſchreibung macht, die einer heutigen Orgel nicht unähnlich ſiehet: „Die Orgel, ſagt er, „iſt ein aus verſchiednen Pfeiffen thurmmäßig erbautes Inſtrument, „welches vermittelſt der Blaſebälge zu einer ſtarken Anſprache gebracht „wird; und damit man geſchickte Melodien darauf hervorbringen „könne, ſo hat man inwendig hölzerne Tangenten angebracht, welche „von den Fingern der Meiſter kunſtmäßig niedergedruckt wer„den, und alsdenn einen prächtigen und angenehmen Geſang erſchal„len laßen.

Man ſiehet, daß die Erfindung der Orgel noch in die alten Zeiten gehöret, ſo wie deren Verbeßerung und völlige Einrichtung ein Werk der neuern Zeiten iſt. Man weiß nicht, in was für einem Jahre die Orgel zuerſt beym chriſtlichen Gottesdienſte in Italien iſt gebraucht worden. Volateranus giebt die Regierung des Pabſts Vitalianus des erſten, und zwar das Jahr DCLIII. zum Dato an. Aventinus in ſeinen Jahrbüchern der Bojer, bemerkt, daß der griechiſche Kayſer Conſtantinus Copronymus, dem König der Gallier, Pipinus, Carls des Großen Vater, im Jahre Chriſti DCCXLII. eine Orgel zum Geſchenk übermacht habe, und daß dieſes das erſte Inſtrument von dieſer Art geweſen, welches man in Frankreich geſehen. In Engelland war die Orgel ſchon beynahe hundert Jahre vorhero bekannt, und in der Kirche eingeführet worden, nemlich im Jahr DCLX. Nach den Nach-

richten des Sabellicus aber erhielte die Orgel im Jahre 1470. ihre itzige Form, indem zu derſelben das Pedal erfunden ward, und der Erfinder davon war Bernhard, mit dem Zunahmen Teuto, weil er ein Deutſcher war; doch dieſes gehört in die neue Muſik.

Voßius iſt ohne weitern Beweis der Meinung, daß diejenigen Inſtrumentiſten, die bey den Griechen *Aſcauloi*, und bey den Römern *Vticularii* genennet wurden, nichts anders als unſre heutigen Organiſten geweſen ſind. Da aber die Griechen und Römer ihre Sackpfeifen ſo gut als die Ebräer hatten, welche *Symphoniæ* bey ihnen genennet wurden, wie Iſidorus bemerkt, ſo fällt dieſes Vorgeben weg. Bey Fig. 2. findet man eine Abbildung von dergleichen Sackpfeifen.

§. 164.

Die beſayteten Inſtrumente der Griechen und Lateiner waren von zweyerley Art.

Die eine, welche ohne Sayten hatte, und auf beyden Seiten konnte berühret werden, es mogte nun mit den Fingern, oder mit Schlagfedern allein, oder auf der einen Seite mit den Fingern, und auf der andern mit Schlagfedern geſchehen.

Die andere, wenn die Sayten auf einem hohlen Körper beveſtigt waren, und alſo nur auf einer Seite berühret werden konnten.

Um aber bey der erſten Gattung von Inſtrumenten nicht allein den Ton der Sayten ſtärker und völler zu machen, ſondern auch, bey einigen Gattungen derſelben, durch das Aufſetzen der Finger, ſo wie bey unſern Geigenwerken, die Sayten zu verkürzen, und alſo ſelbige mehrer Töne fähig zu machen, bediente man ſich eines Reſonanzbodens, (ἠχεῖον) welches, wenn man ſpielen wollte, in den Rahmen eingeſchoben, und, nach geendigtem Spiel, wieder herausgenommen werden konnte.

(α) Zur erſten Art von Inſtrumenten, die mit dem allgemeinen Nahmen Lyre bezeichnet wurden, und nicht anders, als der Figur, der Größe und der Anzahl der Sayten nach, von einander unterſchieden waren, gehöret:

1) Die Lyre ſchlechtweg, *lyra*, *chelys* oder *teſtudo*, und beym Properz *lyra teſtudinea*. Nach der Anzahl der Sayten hieß ſolche eine fünf ſechs ſieben- und mehrſayrige Lyre. Die heutiges Tages übliche Laute hat, mit einiger Veränderung, ihren Urſprung daher genommen.

men. Weil das Inſtrument unten rund war, und alſo nicht, wie die Cither, ſtehend geſpielet werden konnte: ſo mußte man es, wie eine Viola da Gamba zwiſchen den Beinen halten, wenn man darauf ſpielen wollte. Man ſehe eine Abbildung davon bey Fig. 27. Tab. V. Die perpendicular heruntergehenden Sayten nehmen nicht die ganze Länge des Inſtruments ein, ſondern es wurde unten noch ein Drittheil Raum gelaßen, der auch zum Reſonanzboden diente. Die Lyren der Griechen müßen übrigens mit unſern **Leyern** (vielle) nicht vermiſcht werden.

2) Die **Lesbiſche** oder **Ariono Lyre** iſt eine Gattung von der Lyre des Mercurius, und kleiner als alle übrigen. Ihr Verhältniß gegen die größre Lyre wird ſeyn, wie eine Taſchengeige gegen eine ordentliche Violine.

3) Die **Cither**, cithara, iſt in nichts anderm hauptſächlich von der Lyre unterſchieden, als daß ſie einen Fuß hatte, auf welchem ſie ruhen, und alſo ſtehend geſpielet werden konnte. Man ſehe Fig. 26. So wie die Anzahl der Sayten auf der Lyre verſchieden war, ſo war ſelbige auch auf der Cither, von welcher unſre heutigen Harfen ihren Urſprung nehmen, verſchieden. Ordentlicher Weiſe wurde ſolche mit den Fingern der einen Hand, und mit einer Schlagfeder oder einem *plectro* in der andern Hand geſpielet. Jenes, wenn die Sayten mit den Fingern gekniffen wurden, hieß *intus canere;* das Zwecken mit dem Plectro aber *foris canere.* Die von dem **Epigonus** aufgebrachte Art mit beyden Händen zu ſpielen, ohne ſich einer Schlagfeder zu bedienen, hatte Mühe, als eine Neuerung, Beyfall zu erhalten; und die Urſache war dieſe, weil ſolche Spielart ſich von fremden Völkern eigentlich herſchrieb, welchen Epigonus ſelbige abgelernet hatte. Giebt es nicht noch heutiges Tages Länder und Oerter, wo man nichts fremdes vertragen kann? Giebt es nicht Meiſter, die nur alsdenn eine Erfindung für gut halten würden, wenn ſie ſelbſt Urheber davon wären? Wenn ſolche Meiſter bey ihrem Volke in Anſehen ſtehen, ſo kann ein ſolches aus Scheelſucht gegen die Bemühungen anderer entſtehendes Verfahren, der Aufnahme einer Kunſt nicht anders als gefährlich ſeyn. Aber öfters, wenigſtens wenn die Erfindung gut iſt, dringt ſolche dennoch zur Beſchämung derjenigen durch, die ſie unterdrücken wollen.

4) *Nablium*, iſt eben das was bey den Ebräern *Nevel*, ein **Nabel** iſt. Fig. 31. Ovidius ſagt:

Diſce etiam duplici genialia *nablia* palma
Vertere; conueniunt dulcibus illa modis.

Wenn man übrigens von zwanzig, dreyßig, und vierzigſaitigen ꝛc. Cithern oder Lyren lieſet, weil dieſe Wörter insgemein bey den Alten verwechſelt werden: ſo muß man nicht glauben, daß in der That ſo viele dem Tone nach verſchiedne Saiten auf einem ſolchen Inſtrumente vorhanden waren. Nichts weniger als dieſes. Es waren mehrchörige Cithern, d. i. zwo und mehrere Saiten waren auf einen Ton, nemlich in den Einklang, ſo wie bey unſern Clavieren, geſtimmet. Zu dieſen mehrchörigen Cithern und Lyren gehört

1) Magas oder Magadis, von zwanzig Saiten.
2) Simmon, von fünf und dreyßig Saiten.
3) Epigonion, von vierzig Saiten.

Es iſt alſo ſo wenig von der Vielheit der Saiten, als von der wenigen Anzahl derſelben, auf die Anzahl der Töne, überhaupt geſprochen, zu ſchlieſſen. Quinctilian ſagt, daß, nachdem man die Anzahl der Saiten auf der Cythar auf fünf feſtgeſetzet hätte, hernach jede Saite in Grade eingetheilet, und der Raum von jeder Saite zur andern mit mehrern Tönen ausgefüllet worden wäre; daß man alſo auf wenigen Saiten ſehr viele Töne haben könnte. Man braucht nur eine unſrer Violinen anzuſehen, um den Sinn des Quinctilians zu verſtehen. (Cum in cithara quinque conſtituerunt ſonos, plurima deinde varietate complent ſpatia illa neruorum, atque iis quos interpoſuerunt, inſerunt alios, vt pauci illi tranſitus multos gradus habeant). In Anſehung der Doppelgriffe, oder der ſym- und paraphoniſchen Spielart iſt leicht zu erachten, daß, je mehr ein Inſtrument Saiten von verſchiedner Spannung hatte, oder in je mehr Grade jede Saite eingetheilt war, deſto eher auf ſolchen dieſe Spielart möglich war. Die Wiſſenſchaft nahm mit der Anzahl der verſchiednen Saiten zu. Die Kunſt war ſchon erfunden. Man durfte die Erfindung nur erweitern. Wie lange hat es indeſſen dennoch gewähret, ehe ſolche zur Vollkommenheit gekommen? Was für verſchiedne Stuffen! Wie lange wird man auf einer Seite geſpielet haben, ehe die zweyte, und dritte hinzugefüget worden? Wie lange auf dreyen, ehe die Anzahl bis auf die Octave kam? Man ſpielte lange einfach, ehe die Doppelgriffe aufkamen, ich meine die in der Octave und Terz. Die Muſik blieb lange zweyſtimmig, ehe die dritte Harmonie hinzugefüget ward; und man

mogte

mogte mit drey oder mehrern Stimmen ſetzen, ſo war der Satz lange Zeit conſonirend allein, ehe man ſelbige mit Diſſonanzen durchflochte. An die drittehalb tauſend Jahr war die Muſik in ihrer Kindheit; faſt eben ſoviel in ihrer Jugend; und etwann ſeit achthundert Jahren iſt ſie in ihr männliches Alter getreten. Wie lange wird ſie ſich hierinnen erhalten? Das wird die Folgewelt entſcheiden.

β) Zu der zweyten Art der griechiſchen ꝛc. Sayteninſtrumente gehört

1) *Barbitos*, ein mit unſern Geigenwerken übereinkommendes Inſtrument, (Fig. 4.) welches von perſiſcher Abkunft gehalten wird. Weil Sappho und Alcäus ſich beſonders auf ſelbigem hervorthathen, und beyde von Lesbos waren: ſo iſt dieſes vermuthlich die Urſache, warum die Dichter insgemein das Beywort lesbiſch zu dieſem Inſtrumente zu ſetzen pflegen; z. E. Horaz ſagt:

— — — Si neque
Euterbe cohibet, nec Polymnia
Lesboum refugit tendere *barbiton*.

Andere geben dem Barbitos eine lautenähnliche Figur, wie bey Fig. 1. und 19.

2) *Pandura*, von drey Sayten, und

3) *Pectis* von zwo Sayten. Man giebt dieſen Inſtrumenten beynahe eben die Figur, wie dem Barbitos bey Fig. 19.

4) *Scindapſus* war ein mit vier meßingenen Sayten bezognes Inſtrument, von welchem die heutigen Cithern und Guitarren abſtammen.

5) *Trigonon*, von ſeiner dreyeckigten Figur alſo benennet, und

6) *Sambuca*, ſind Arten von Pſaltern oder Hackebretern geweſen. Fig. 12. und 18.

§. 165.

Zu den ſchlagenden Inſtrumenten gehöret

Die Paucke oder Trommel, (*tympanum*), wie man das Wort überſetzen will, und der Cymbel (*Cymbalum*). Mit den damahls gebräuchlichen Gattungen von dieſen Inſtrumenten hat es eben die Bewandt-

Bewandtniß, als mit dem Schlagzeug der Ebräer, wovon wir eben geredet haben. Doch iſt hier annoch das Siſtrum, oder die Siſter, ein aus Egypten abſtammendes Inſtrument, zu merken, welches beynahe die Figur einer ebräiſchen Rappel oder Raſſel hat, wie man bey Fig. 10. ſiehet. Die durch den Reif gehenden, und, zur Verhinderung des Durchfahrens, auswendig etwas krumm gebognen, metallnen Stäbgen oder Ruthen, dienten dazu, daß, währender Zeit die eine Hand das Inſtrument beym Griffe hielte, die andere mit einem Schlägel ſelbige in Bewegung ſetzte. Martial gedenkt der Siſter folgendergeſtalt:

Si quis plorator collo tibi vernula pendet,
Hæc quatiat tenera *garrula ſiſtra* manu.

Die Egyptier bedienten ſich derſelben in den der Iſis geweihten Feſten; daher Tibull ſagt:

Quid tua nunc *Iſis* mihi Delia? quid mihi proſunt
Illa tua toties *aera repulſa* manu?

§. 166.

Es iſt eine wichtige Frage in Anſehung der alten Muſik zu unterſuchen übrig, nemlich: ob dieſe alte Muſik harmoniſch geweſen? Wenn wir einigen Scribenten der neuern Zeit glauben: ſo hat die Harmonie etwann erſtlich vor dren hundert Jahren ihren Urſprung genommen. Vincenzo Galilei in ſeinem Geſpräch von der alten und neuen Muſik ſchreibt, „daß es gewiß iſt, daß, nach allen davon vorhandenen Nachrichten, die Harmonie nicht älter als hundert und funfzig Jahre iſt.“ Galilei ſchrieb dieſes ums Jahr 1581, und alſo wäre die Harmonie nach ihm ums Jahr 1430 erfunden, und alſo itzo dreyhundert neun und zwanzig Jahre alt. Wenn Glarean in ſeinem Dodekachord, welches er im Jahre 1547 herausgab, von den verſchiednen muſikaliſchen Exempeln ſeines Werks Rechenſchaft giebt: ſo ſagt er, daß er ſelbige aus dreyen verſchiednen Zeitalten der Harmonie entlehnet. Er nennet das erſte die Kindheit dieſer Kunſt, und ſetzet ſelbige in den Zeitraum von 1477 bis 1507; denn ſagt er, ſo viel ich weiß, ſo iſt dieſe Kunſt nicht älter als ſiebenzig Jahre. Prima quidem exempla vetuſta ac ſimplicia, & velut huius artis infantiae, quo pacto ante annos LXX. opinor primi huius

huius artis inuentores intonuere. Neque enim (quantum nobis conſtat) haec ars eſt multo veruſtior. pag. 240. Von 1477 bis 1759 ſind zweyhundert und zwey und achtzig Jahre. Das wäre das Alter der Harmonie nach dem Glarean, der die reifere Jugend derſelben in den Zeitraum von 1507 bis 1522 ſetzet, und das männliche Alter, dem, wie er ſagt, nichts als das hohe Alter hinzugefüget werden kann, von 1522 anhebet. (Glarean beklagt ſich an dieſem Orte über die frechen und leichtfertigen Modulationen, die zu ſeiner Zeit in der Muſik einreiſſen, und daß man den Geſang zu künſteln und zu kräuſeln anfängt, ꝛc.)

§. 167.

Zarlino, der ums Jahr 1588. ſeine muſikaliſchen Supplemente zu ſeinen *iſtitutioni harmoniche* herausgab, ſchreibt: daß, nach einiger Meinung, die Harmonie nicht älter als hundert und funfzig Jahre wäre. Nach dieſer Meinung hätte alſo ſelbige ums Jahr 1438 ihren Urſprung genommen, und wäre alſo itzund dreyhundert ein und zwanzig Jahre alt. Aber, fähret Zarlino fort, diejenigen, die dieſe Meinung hegen, können ſich leichtlich irren, und führet hernach verſchiedene Begebenheiten zum Beweiſe an, daß die Erfindung der Harmonie von älterm Dato ſey; als 1) daß er ein Manuſcript auf Pergament beſitzet, worinnen ſechs Singduetten, und ein Singterzett befindlich iſt, und daß auf dem Umſchlage die Jahrszahl 1397. ſtehet. Von dieſer Zeit bis auf den Zarlino ſind hundert ein und neunzig Jahre. 2) Daß, wenn Pabſt Johannes der XXIIte der 1316. zur Regierung kam, in einem Decretalſchreiben den Figuralgeſang in der Kirche verbietet, ſelbiger hinzufüget: daß er hiedurch nicht verbieten wolle, unterweilen, beſonders in Feſttagen, den Choralgeſang mit geſchickten Partien abzuſingen, wenn nur der Choralgeſang unverfälſcht beybehalten werde. Man findet dieſes Decretalſchreiben *Extrauagant. commun. Lib. III. de vita & honeſtate Cleric. tit. I.* und lauten die Worte daſelbſt alſo: „per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum, diebus feſtis praecipue, ſiue ſolemnibus in Miſſis, & praefatis diuinis officiis aliquae conſonantiae, quae *Melodiam* ſapiunt, puta *Octauae*, *Quintae*, *Quartae*, & huius modi ſupra cantum eccleſiaſticum ſimplicem proferantur: ſic tamen, vt ipſius cantus integritas illibata permaneat, & nihil ex hoc de bene morata muſica im-

mutetur: maxime cum huiusmodi conſonantiæ auditum demulceant, deuotionem prouocent, & pſallentium Deo animos torpere non ſinant.„

§. 168.

Nachdem Guido Aretinus in ſeinem Micrologo, im achtzehnten Capitel, von der bis zu ſeiner Zeit gebräuchlichen Diaphonie geſprochen, und hernach auf die ſeinige kömmt: ſo erklärt er die vor ihm gebräuchliche Diaphonie für hart, die ſeinige aber für weich. Superior nempe Diaphoniae modus durus eſt; noſter vero mollis. Es falle hier keiner auf die Gedanken, daß etwann von einer dur oder moll Tonart geredet werde. Da Guido durch das Wort *diaphonia* eine *vocum diriunctionem organicam*, d. i. eine auf Inſtrumentalart eingerichtete zweyſtimmige Compoſition verſteht: ſo iſt Diaphoniae modus durus nichts anders als eine Diaphonie, wo mit der Fortſchreitung der Intervalle nicht regelmäßig hausgehalten wird; folglich ein harter unangenehmer Satz. Was diaphoniae modus mollis iſt, kann man aus dem Gegentheil erſehen. Man merke, daß das Wort *Diaphonia* allhier keine Dißonanz bedeutet.

§. 169.

Beda, mit dem Zunahmen der Ehrwürdige, ein Prieſter in Engelland, der zum Ausgange des ſiebenten Säculi, etwann ums Jahr 686. als Pabſt Conon aus Thracien regierte, durch ſeine Schriften berühmt zu werden anfieng, ſchreibt: „daß man die Muſik bey ihm ausübte *concentu, diſcantu atque organis.* Das Wort *diſcantus* aber, welches in der Folge der Zeit für diejenige Stimme gebraucht worden, die man heutiges Tages auch einen Sopran nennet, hieß damahls dasjenige, was denn Guido *diaphonia* heißt, nemlich ein Geſang von zwo in Anſehung der Intervalle verſchiednen Stimmen. *Concentus* hieß, wenn die verſchiednen Stimmen in Einklängen oder Octaven ſangen; und *Organon* hieß die Begleitung der Stimmen mit Inſtrumenten.

§. 170.

Man ſieht aus allen dieſen Zeugniſſen genugſam, daß die Harmonie, und mit der die neuere Muſik etwas älter iſt, als Glarean und Galilei glauben. Ja es iſt gewiß, daß ſogar die alten Griechen und Lateiner, die lange vor Chriſti Geburt gelebt, eine Harmonie gehabt haben. Nur

war ſolche noch nicht von der Beſchaffenheit und Einrichtung der unſrigen. Dieſe hat erſtlich in dem Zeitraume zwiſchen dem Beda und dem Guido Aretinus im zehnten Jahrhundert ihren Urſprung genommen. Damit wir uns einander recht verſtehen mögen, ſo müſſen wir eine Erklärung von dem Worte Harmonie geben. Es iſt alſo zu wiſſen, daß wir ſelbiges in demjenigen Verſtande nehmen, da es heutiges Tages durchgehends von allen practiſchen und theoretiſchen Tonkünſtlern genommen wird, nemlich für eine Verbindung verſchiedner Töne unter einander, und daß wir es alſo dem Worte Melodie entgegen ſetzen, als durch welches eine Verbindung verſchiedener Töne hinter einander angezeiget wird. Da die verſchiednen Töne, die untereinander verbunden werden können, entweder conſonirend oder diſſonirend ſind: ſo entſtehen daher zweyerley Gattungen von Harmonien, conſonirende und diſſonirende. Es kann aber keine diſſonirende Harmonie allein gebraucht werden, ſondern ſelbige wird nur unter die conſonirenden verſtecket. Hingegen kann eine ganze Compoſition aus nichts als conſonirenden Sätzen beſtehen. Daher entſtehen zweyerley Hauptarten der Compoſition, in Anſehung der Harmonie, die Compoſition in puren Conſonanzen, und die Compoſition in vermiſchten Harmonien. Sowohl die eine als die andere Art dieſer Compoſition kann zwey- drey- und mehrſtimmig ſeyn. Dieſe Unterſchiede ſind alle zu bemerken.

§. 171.

Da die Natur niemahls ſprungweiſe verfährt, und alle Künſte ſich nur ſtuffenweiſe einem gewißen Grade der Vollkommenheit nähern: ſo iſt, auch ohne Beweis allenfals, leicht zu erachten, daß man in den allerälteſten Zeiten nur pur einſtimmig die Muſik muß ausgeübet haben, und daß, auch da der zweyſtimmige Satz eingeführet worden, man gewißlich nicht von dem Gebrauche der Diſſonanzen wird angefangen haben. Es ſind keine Nachrichten vorhanden, zu welcher Zeit der zweyſtimmige Satz eigentlich Mode geworden. Aber in Abſicht auf den Fortgang der Harmonie kan man folgende ſechs Perioden unterſcheiden, wovon der erſte die Zeit enthält, da die Harmonie in puren Conſonanzen iſt ausgeübet worden. Dieſer Periode geht bis auf die Zeiten Dunſtans, nemlich bis ins Jahr 950. Der andre Periode enthält die Zeit, worinnen man nicht allein den conſoni-

renden Saß in gewiße Regeln einzuſchränken, ſondern auch in ſelbigem hin und wieder eine Dißonanz anzubringen, verſucht hat. Doch waren die Regeln der Dißonanzen noch nicht ordentlich beſtimmt. Dieſer Periodus geht vom Dunſtan bis auf den Guido Aretinus, das iſt bis 1028. Der dritte Periode enthält die Zeit, da die Regeln von der Fortſchreitung der Conſonanzen immer mehr und mehr verbeßert, auch die von der Fortſchreitung der Dißonanzen fleißiger unterſucht, und bey dieſer Gelegenheit die Künſte des doppelten Contrapuncts nebſt der Fuge erfunden wurden. Selbiger geht vom Guido bis auf den Johannes Muria, welcher unter der Regierung des Königs von Frankreich, Johannes, im Jahre 1350 lebte. Der vierte Periode enthält die Zeiten, worinnen die Regeln des doppelten Contrapuncts und der Fuge in ihrer Genauigkeit zunahmen, und man mit mehrern als vier Stimmen zu componiren anfieng. Selbiger geht vom Johannes Muria bis auf Bernhard den Deutſchen, d. i. bis 1470. Der fünfte Periode enthält die Zeiten, da die drey- und mehrfache Fugen erfunden, die wahren Verhältniße der Töne vom Zarlino entſchieden, und die Regeln des Generalbaßes entdecket wurden. Selbiger geht vom Bernhard dem Deutſchen bis auf den Ludovicus Viadana, d. i. bis 1605. Der ſechſte Periode enthält die Zeiten, da man nebſt der Harmonie, die Melodie beſonders auszuüben, angefangen, wozu die Herſtellung und Verbeßerung der dramatiſchen Vorſtellungen in Muſik die erſte Gelegenheit gegeben. Selbiger geht vom Ludovicus Viadana bis auf itzige Zeit. Von dieſen ſechs Perioden gehöret nur der erſte in gegenwärtiges Capitel.

§. 172.

Es iſt zu beweiſen, daß die Alten eine Harmonie gehabt, und daß ſolche aus nichts als Conſonanzen beſtanden.

§. 173.

Wer das Alterthum der Harmonie nach der Bedeutung, die dieſes Wort heutiges Tages hat, entſcheiden wollte, der würde ſelbiges nicht vielleicht weit herzuhohlen haben. Es iſt noch nicht gar zu lange, daß man die Wörter Harmonie und Melodie ſo genau und beſtimmt unterſcheidet, als heutiges Tages. Wenigſtens hat das Wort Harmonie noch nicht lange alles beydes, ſowohl eine Folge von conſonirenden, als dißonirenden

den Modulationen begriffen. Was wir harmoniſch nennen, hieß vom Guido an bis etwann auf den Ludovicus Viadana contrapunctiſch. Die Urſache war, weil damahls ſelten eine Compoſition zum Vorſchein kam, woran nicht der doppelte Contrapunct Theil hatte. Indeßen hat doch auch ſchon vorhero Zarlino das Wort Harmonie öfters in der Bedeutung genommen, die es itzo unter uns hat. Doch bleibt ſelbiger nicht bey dieſer Bedeutung ſtehen, ſondern nennet auch öfters die Conarten Harmonien, ſo wie Glarean die verſchiednen poetiſchen Metra, und den Rhythmum eines Geſanges mit dem Nahmen Harmonie bezeichnet. Als Lippius im Jahre 1610. ſeine dritte muſikaliſche Probeſchrift in Wittenberg auf den Lehrſtuhl brachte: ſo beſchrieb er die Harmonie als eine Vermiſchung ſolcher tiefern und höhern Töne, die eine geſchickte Proportion gegen einander haben, und ſetzte ſelbiger die Anarmonie oder Diaphonie, als eine Vermiſchung von ſolchen tiefen und höhern Tönen entgegen, die keine geſchickte Proportion gegen einander machen. Er nennet alſo nur dasjenige Harmonie, was wir eine Conſonanz, oder conſonirende Harmonie nennen, und nennet im Gegentheile die Dißonanz, oder die dißonirende Harmonie eine Anarmonie oder Diaphonie.

§. 174.

Man wird hieraus begreifen, daß bey der Frage: ob die Alten eine Harmonie gehabt? es nicht bloß auf den Ausdruck Harmonie an ſich, ſondern auf ein ſolches Wort ankomme, was eben das ſaget, was wir Harmonie nennen. Wenigſtens muß es ein Wort ſeyn, was eine conſonirende Harmonie anzeiget. Indeßen giebt es doch auch mehr als eine Stelle bey den alten Scribenten, wo das Wort Harmonie in eben dem Verſtande genommen wird, überhaupt davon geſprochen, als es Lippius nimmt. Doch finden ſich dieſe Stellen mehr bey andern, als den eigentlichen muſikaliſchen Scribenten der Alten. Dieſe pflegen insgemein einen andern Begrif mit dieſem Worte zu verknüpfen, indem ſie es bald für Tonart, bald für Melodie, Octave, Intervall, Modulation, Enharmonie u. ſ. w. nehmen. Hingegen brauchen ſie insgemein die Wörter Symphonie, Antiphonie und Paraphonie für das, war wir Harmonie und zwar eine conſonirende nennen. Ich will zuerſt einige Oerter anführen, wo das Wort Harmonie in anderm Verſtande genommen wird. Ich werde nachhero diejenigen beybringen, wo es in der Bedeutung des Lippius gebraucht wird,

und alsdenn diejenigen Wörter erklären, womit die alten Tonlehrer die consonirende Harmonie eigentlich bezeichnet haben.

§. 175.

Erstlich wird das Wort Harmonie bey den Alten für Octave gebraucht. Aristoteles sagt: „Die Harmonie hat etwas göttlichs an sich. — Da sie natürlicher Weise in vier Intervalle getheilet werden kann: so wird sie in zwo Hälften unterschieden, in die arithmetische und harmonische. (Ἡ δὲ ἁρμονία ἐστὶν οὐρανία. — Τετραμερὴς δὲ τῇ δυνάμει πέφυκεν, δύο μεσότητας ἔχει, ἀριθμητικὴν τε καὶ ἁρμονικήν.) Er fügt hinzu: daß der Umfang der Harmonie aus unähnlichen Stücken (ἐκ μερῶν ἀνομοίων) bestehe, die gleichwohl unter sich übereinstimmen. (συμφωνούντων μέντοι πρὸς ἄλληλα.)„. Die Ursache, warum die Octave Harmonie genennet wird, ist, weil sie der Grund aller übrigen Consonanzen, und die erste derselben ist. Die zwo Hälften einer Octave sind die Quinte und Quarte; und die unähnlichen Stücke derselben, sind auch die Quinte und Quarte, weil das erstere Intervall 3 : 2 größer ist, als das letztere 4 : 3. Hingegen sind sie dennoch einer Uebereinstimmung unter sich fähig. Man nehme die Octave C — c, und setze das g in die Mitte: so hat man eine Erklärung dieser Idee. (Vor dem Zarlino und Orlandus Lassus wurde unsre aus dem Grundtone, der Terz und Quinte bestehende Trias, niemahls zum Anfange oder Ende eines Stücks, sondern beständig eine aus dem Grundtone und der Quinte verdoppelte Dyas gebraucht. Heutiges Tages würde uns dieses sehr mager vorkommen, und man läßt lieber die Quinte, als die Terz, weg.)

§. 176.

Zweytens wird das Wort Harmonie bey den Alten sehr oft für Enharmonie gebraucht. „Wir wollen, sagt Aristides, von der Ekkysis „(dissolutio), dem Spondeasmus und der Ecbole (proiectio) reden. „Denn der Gebrauch dieser Intervalle ist von den Alten zur Unterschei„dung der Harmonien eingeführet worden.„ Zur Unterscheidung der Harmonien heißt alhier so viel, als: zur Unterscheidung der verschiednen Gattungen des enharmonischen Geschlechts. Diese verschiedne Gattungen sind uns aus dem vorhin erklärten arithmetischen Theile der alten Musik bekannt.

§. 177.

§. 177.

Ich will bey dieſer Gelegenheit erklären, was *Eclyſis*, *Spondeasmus* und *Ecbole* ſind. Ariſtides nennet dieſe drey Dinge erſtlich Intervalle, und hernach kurz darauf allegoriſch πάθη, d. i. *paſſiones* oder *affectiones*. Sie ſind nichts anders als eine Art von Verſetzungszeichen, die aber nur im enharmoniſchen Geſchlecht vorkommen.

Die Eclyſis, lateiniſch *diſſolutio*, iſt, nach unſrer Art zu ſprechen, ein dreyfaches enharmoniſches Be. Wir müßen aber dem Be nur die halbe Poteſtatem geben, die es bey uns hat, und es nicht für einen halben Ton, ſondern für einen Viertheilston gelten laſſen. (Eſt trium dieſium incompoſitarum remiſſio. *Ariſtides.*)

Der Spondeasmus iſt, nach unſrer Art zu ſprechen, ein dreyfaches enharmoniſches Kreuß. Wir müßen dem Kreuße aber nur die halbe Poteſtatem geben, ſo wie vorhin dem Be, und es nicht für einen halben Ton, ſondern nur für einen Viertheilston gelten laßen. (Eſt trium dieſium incompoſitarum intentio. *Ariſtides.*)

Die Ecbole, lateiniſch *proiectio* iſt, nach unſrer Art zu ſprechen, ein fünffaches Kreuß. Was vorhin von der Poteſtate des Kreußes geſagt iſt, gilt auch hier. (Eſt quinque dieſium intentio. *Ariſtides.*)

Aber, ſagt Ariſtides Quinctilianus, dieſe Verſetzungszeichen kommen ſelten vor.

§. 178.

Drittens wird das Wort Harmonie für Tonart und Octavengattung gebraucht, z. E. doriſche, phrygiſche Harmonie, u. ſ. w. Hievon braucht es keiner Zeugniße. Sie finden ſich bey den alten Scribenten auf allen Seiten. Ich laße die übrige Bedeutungen des Worts Harmonie weg, die es manchesmahl hat, z. E. da Pherecrates beym Plutarch ſelbiges ſchlechterdings für Ton braucht, als ἐν ἑπτὰ χορδαῖς δώδεκα ἁρμονίας ἔχων; und komme auf diejenige, da es eine conſonirende Harmonie bezeichnet. Ariſtoteles ſagt: die Muſik vereinigt zu gleicher Zeit hohe und tiefe, lange und kurze Töne, und bringet durch dieſe verſchiedne Stimmen eine einige Harmonie zuwege. Cicero vergleicht nach dem Plato die drey Stände eines Staats, den vornehmen, mittlern und niedern, mit den zwar an ſich ungleichen, aber doch in Uebereinſtimmung ſtehenden Stimmen einer Muſik, und fügt hinzu, daß die Einigkeit der verſchiednen Glieder

einer

einer Republick eben das, was in der Muſik die Harmonie iſt. (Vt in fidibus ac tibiis, atque cantu ipſo ac vocibus, *concentus* eſt quidam tenendus ex diſtinctis ſonis, quem immutatum ac discrepantem aures eruditae ferre non poſſunt; isque *concentus ex diſſimillimarum vocum moderatione concors tamen efficitur & congruent*: ſic ex ſummis, & mediis, & infimis interiectis ordinibus, vt ſonis, moderatam ratione ciuitatem, conſenſu diſſimillimorum concinere, & quae *Harmonia* a muſicis dicitur in cantu, eam eſſe in ciuitate concordiam.) Plutarch ſagt in ſeinem Geſpräch von der Muſik, daß die Empfindungen unſers Körpers nicht ohne eine Art von Harmonie entſtehen; beſonders fügt er hinzu, diejenigen, die den Menſchen der Gottheit ähnlich machen, als das Geſicht und das Gehör, die mit dem Licht und den Tönen eine Harmonie machen. Eben ſo iſt es, fährt er fort, mit allen andern Empfindungen beſchaffen. Cicero ſchreibt in dem 2. Buche der tusculaniſchen Fragen: *Harmoniam* autem ex interuallis ſonorum noſſe poſſumus, quorum *varia compoſitio* etiam *harmonias* efficit *plures*.

§. 179.

Ich glaube, daß die angeführten Oerter, worinnen das Wort Harmonie ausdrücklich für eine Vereinigung mehrer Töne gebraucht wird, einen genungſamen Beweiß abgeben, daß die Alten Harmonie gehabt haben. Ariſtoteles ſaget nicht, daß die Töne, welche in der Muſik vermiſchet werden, von gleicher Ausdehnung, oder homophoniſch ſind. Er giebt hohe und tiefe Töne an, und er ſchreibt nicht von einer Vereinigung, die zu verſchiedenen Zeiten, ſondern die zu gleicher Zeit geſchicht. Die Vereinigung der hohen und tiefen Töne zu gleicher Zeit muß auch auf mehr, als eine Weiſe geſchehen ſeyn. Dieſes ſagt Cicero in der zuletzt angeführten Stelle: „Wir können die Harmonie aus den Stimmweiten der Töne erkennen, die, nachdem ſie auf verſchiedne Art verbunden werden, „mehrere Arten von Harmonien hervorbringen.“ Die Alten haben alſo mehr als eine Art von Harmonie gehabt. Und bey dieſen Harmonien haben ſie ſich nicht bloß auf die Dyadem, oder die zweyſtimmige Vermiſchung der Töne zu gleicher Zeit eingeſchränkt. Die Vergleichung der drey Stände einer Republik beym Cicero zeiget ſo vielſtimmige Vermiſchungen, und alſo eine Triadem an.

§. 180.

Aber woraus haben diese Dyades und Triades bestanden? Dieses lässet sich nicht aus den angeführten Oertern darthun. Wir müssen itzo die eigentlichen Tonlehrer der Alten zu Rathe ziehen. Wir müssen die Stellen aufsuchen, worinnen sie von ihren Vermischungen der Töne sprechen, und, wenn diese Vermischungen mit bloßen consonirenden Tönen geschehen: so ist alsdenn gewiß zu schließen, daß Aristoteles und Cicero von keinen andern als consonirenden Harmonien sprechen, und also das Wort eben so gebraucht haben, wie Lippius.

§. 181.

Ich finde keinen unter allen alten Scribenten, der uns von der verschiednen Art ihrer Ausübung der Musik ordentlicher unterrichtet hätte, als den Gaudentius. Er macht eine dreyfache Eintheilung derselben, und gehet von der einfachen Musik zur zusammengesetzten Musik fort, und unterscheidet auch die zusammengesetzte nach der natürlichsten Ordnung. „Von den zur Musik schicklichen Tönen, sagt er, sind einige homo„phonisch, oder einklängig; andere symphonisch, und andere para„phonisch.“ Also haben die Alten dreyerley Arten von Zusammenstimmungen gehabt: 1) die Homophonie. Das ist die von uns so genannte einfache Musik. 2) Die Symphonie, und 3) die Paraphonie. In diesen beyden leztern Theilen besteht ihre zusammengesetzte Musik; denn da keine andere einfache Mischungen von Tönen mehr möglich sind, als die im Einklange, so müssen alle übrige Arten von Mischungen nothwendig zusammengesetzt gesetzt gewesen seyn, wenn ich mich der Wörter einfach und zusammengesetzt allhier so bedienen darf. Nun fragt es sich, worinnen ihre Symphonie und Paraphonie bestanden. Ich will noch von der Homophonie ein Wort sagen, und alsdenn auf die beyden andern Theile ihrer Musik kommen.

§. 182.

Die Homophonie fand Statt, sobald zwo ähnliche Stimmen, oder zwo Instrumente solche Töne gegen einander hervorbrachten, die, weder der Tiefe noch der Höhe nach, von einander unterschieden waren. (*Homophoni sunt, qui nec grauitate, nec acumine inter se differunt.*

Gaudentius.) So wie noch heutiges Tages Sachen ohne eine Gegenpartie geſetzet werden, z. E. Trink- und andere Scherzlieder: ſo machten es auch die Griechen. Nur wird der Unterſcheid Statt finden, daß heutiges Tages, eine Menge franzöſiſcher Chanſons ausgenommen, die Melodien polyphoniſch gedacht werden, und es alſo niemahls Schwürigkeit ſetzt, einen Baß dazu zu machen. Aber, da die Alten in ihren Harmonien, nicht nach unſern Grundſätzen verfuhren, wie wir ſehen werden: ſo konnten ſie ſo wenig polyphoniſch denken, wenn ſie eine Compoſition entwarfen, die von mehrern Stimmen homophoniſch geſungen werden ſollte, als wenn ſie mit mehrern Stimmen ſchrieben. Zu dieſer Art von homophoniſchen Geſängen gehören die verſchiednen Handthierungslieder, (bey den Lateinern *cantio* und bey den Griechen ἄσμα oder ᾠδή), wovon wir itzo nicht Zeit haben zu reden. Mit der Art, in ihren tragiſchen Chören die Homophonie auszuüben, gieng es eben, wie mit der Ausübung der recitativiſchen Kirchenchöre an einigen Oertern bey uns, zu, indem nur Eine Perſon mit ſtarker und deutlicher Stimme ſingen, das übrige Chor aber mit leiſen Tönen dagegen einſtimmen mußte. Mit dieſem Proceſſe der Homophonie muß man nicht das vermiſchen, was bey den Alten Monodie heißet. Dieſe beſtand, nach dem Heſychius, darinnen, daß, wenn das Chor ſchwieg, ſich ein Sänger oder eine Sängerinn ganz allein, unter der Begleitung eines lyriſchen oder blaſenden Inſtruments hören ließ. Es war ein Sologeſang, ſo zu ſagen, der der Polyodie, d. i. wenn das ganze Chor ſich mit vereinten Stimmen hören ließ, entgegengeſetzet war. Wir bemerken bey dieſer Gelegenheit, daß die Redensarten: monodiſch und polyodiſch in der Compoſition verfahren ꝛc. deren man ſich heutiges Tages manchesmahl bedienet, hiernach zu verbeßern, und an ihre Stelle die Ausdrücke: homophoniſch und polyphoniſch oder fymphoniſch verfahren ꝛc. zu ſetzen ſind. Prinz hat uns zu dieſen Redensarten verführet.

§. 183.

Wie gehen zur Symphonie der Alten fort. Dieſe beſtand in der Ausübung der Höhe oder Tiefe nach verſchiedner, conſonirender Intervallen. Sie nennen zwar dieſe Verbindung ebenfals ſehr oft eine Antiphonie. Aber Symphonie ſcheinet das Hauptwort, und Antiphonie nur eine Art der Symphonie zu ſeyn. Bryennius ſagt: daß alle ſymphoniſche Intervallen entweder 1) antiphoniſch ſind, als die Octave und Doppel-

octave;

octave; oder 2) paraphoniſch, als die Quinte, und Doppelquinte; oder 3) ſymphoniſch ſchlechtweg, als die Quarte und Doppelquarte. Theon aus Smyrna erklärt die Octave und Doppeloctave ebenfals für antiphoniſche Intervallen, und rechnet die übrigen ſymphoniſchen Intervalle, als die Quinte, und Doppelquinte; Quarte und Doppelquarte, unter die paraphoniſchen. Man ſiehet hieraus, daß das Wort Symphonie das Hauptwort iſt, womit die Alten eine conſonirende Harmonie nach ihrer Art, bezeichnet haben. Das Wort Paraphonon ſcheinet allein einer mehrfachen Bedeutung unterworfen geweſen zu ſeyn, und zwar einer dreyfachen, indem es 1) für eine gewiſſe Gattung von Conſonanzen genommen wird, und alſo einen Theil der Symphonie oder der Harmonie bey den Alten anzeiget; indem es 2) für eine conſonirende Fortſchreitung in der Melodie genommen wird, wie ſchon oben in der Lehre von den Intervallen angezeiget worden; und indem es 3) für eine Mittelgattung von Intervallen zwiſchen den ſymphoniſchen und diaphoniſchen gebraucht wird, wie auch ſchon oben (§. 110.) bemerkt worden iſt. Wir werden, in Ermanglung eines andern Worts, um die dritte Art der Muſik, in Abſicht auf die Zuſammenſtimmung, anzuzeigen, das Wort Paraphonie und Paraphonon allezeit in der lezten Bedeutung nehmen, und dabey unter dem Hauptworte Symphonie zuſammen faßen, was Bryennius und Theon mit den dreyen Wörtern Symphonie, Antiphonie und Paraphonie einzeln ausdrücken.

§. 184.

Da wir ſchon wißen, wie die Alten die ſymphoniſchen Intervalle beſchreiben, (§. 110.) und alle Scribenten in ihren Beſchreibungen übereinſtimmen: ſo verweiſen wir den Leſer dahin zurück, um nicht einerley Sachen ohne Noth zu wiederhohlen. Wir bemerken nur hier, daß dieſe Beſchreibungen allezeit von einer Vermiſchung der Töne, die zu gleicher Zeit geſchicht, ſprechen. Es iſt wohl nicht glaublich, daß dieſe Beſchreibungen ohne Urſache vorkommen; und die Urſache, warum ſie vorkommen, kann keine andere ſeyn, als weil dieſe Vermiſchung in der Muſik Statt gefunden. Wenn nun die ſymphoniſchen Intervalle der Alten die Octave, Quinte, Quarte, und deren Octaven ſind: ſo haben ſie folglich die Octave, Quinte und Quarte, und deren Octaven in der Muſik gebraucht. Die Verſchiedenheit der Inſtrumente und der menſchlichen Stimmen machte wenigſtens den Gebrauch der Octave an ſich nothwendig, und ließ ihnen nicht zu, nur in der Homophonie allein zu ſingen oder zu ſpielen.

§. 185.

Nachdem Ariſtoteles die Symphonie, oder um ſein eignes Wort zu brauchen, die Antiphonie für eine Uebereinſtimmung in der Octave beſchrieben, und geſagt, daß ſelbige aus der Vermiſchung der Stimmen der Knaben und erwachſenen Leute entſtehet: ſo fügt er hinzu, daß ſelbige den Vorzug vor der Homophonie hat, weil man die Stimmen in jener unterſcheiden kann, in dieſer aber nicht. Man ſang aber nicht allein in der einfachen Octave, ſondern auch in der Dppeloctave. Ariſtoteles fragt: woher kommt es, daß, da man in der Doppeloctave ſingt, ſolches nicht auch in der Quinte oder Quarte geſchicht? Wir merken hiebey im Vorbeygehen, daß die Ohren der Griechen ſchon keine Folge von Quinten ausſtehen können. Das Verbot zweer unmittelbar auf einander folgenden Quinten iſt alſo ſehr alt.

§. 186.

Wir haben itzo ſchon zweyerley Arten entdeckt, wie die Alten die Symphonie ausübten, nemlich, entweder in der Octave oder Doppeloctave. In beyden Arten war ihre Muſik zweyſtimmig. Wie fiengen ſie es nun an, wenn ſie einen mehrſtimmigen Concent haben wollten; und wie hielten ſie es mit den Quinten und Quarten, deren Gebrauch in der Folge Ariſtoteles nicht Statt finden läßet? Den dreyſtimmigen Concent konnten ſie auf verſchiedne Weiſe haben, als 1) wenn ſie in der Octave und Doppeloctave zugleich gegen einander ſangen und ſpielten; 2) wenn ſie die Paraphonie zu Hülfe nahmen. Mit Hülfe ſelbiger konnten ſie auch einen vierſtimmigen Concent haben. Von der Paraphonie wird hernach beſonders geredt, und die Art, wie ſie damit zu Werke giengen, gezeigt werden. Daß ſie würklich bis zu vier, wo nicht mehren Stimmen gegangen, ſiehet man aus einer Stelle des Platonikers Aelianus in Timaeum, der die Symphonie als eine ähnliche Fortbewegung und Vereinigung von zween und mehrern, der Höhe oder Tiefe nach verſchiednen Stimmen beſchreibet. (Συμφωνια δε ἐστι δυοῖν ἢ πλειονων φθόγγων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι διαφερόντων κατὰ τὸ αὐτὸ πτῶσις καὶ κρᾶσις.) Das Wort πτῶσις zeiget nicht allein an, daß die Stimmen auf eine ähnliche Art fallen, ſondern auch daß ſie auf eine ähnliche Art ſteigen; denn wenn ſie heruntergeſtiegen ſind, müßen ſie nothwendig wieder

auf-

aufwärts gehen. Deßwegen ist die nicht wörtliche Uebersetzung durch eine Fortbewegung, die in ähnlicher Bewegung geschicht, dem Sinne des Aelians vollkommen gemäß. Aus dem unbestimmten Ausdrucke von zwo und mehreren Stimmen, siehet man, daß die Symphonie nicht auf drey verschiedne Stimmen eingeschränket gewesen ist; denn Aelian würde sonst von zwoen oder dreyen Stimmen gesprochen haben. Was die Quinten und Quarten betrift, so ist das, was Aristoteles davon sagt, nur von einer fortgesetzten Folge dieser Intervalle zu verstehen. Hingegen wurden selbige bey gewißen Stellen im Gesange gebraucht, und diese Stellen sind, meines Erachtens, keine andere, als die Absätze und Finale eines Stücks gewesen. Bey diesen Stellen fanden alle Consonanzen der alten Musik auf einmahl Statt, die Octaven, Quinten und Quarten. Es heißt dieses beym Ptolomäus Zusammenkunft oder Vereinigung der Anschläge (σύγκρουσις, ictuum l. percussionum concursus,) ingleichen eine Verwickelung aller Intervallen, zu verstehen von consonirenden Intervallen, (ὅλως ἡ διὰ τῶν ὑπερβατῶν φθόγγων συμπλοκή, omnium distantium sonorum complicatio); und wurde auch sonst noch μαγαδίζειν magadizare genennet, weil entweder diese Art der Ausübung der Symphonie auf den vielsaitigen Lyren und Cithern, besonders denen, die Magades hießen, sehr gebräuchlich war, oder weil die theoretischen Untersuchungen der Intervalle auf dem Monochord, deßen Steg Magas genennet ward, dazu Gelegenheit gegeben. Wir haben oben einen Ort aus dem Aristoteles angeführt, wo das Wort Harmonie für Octave gebraucht wird. In demselben wird der ganze Proceß gewißermaßen beschrieben, auf was für eine Art die Octave, Quinte und Quarte unter einander verbunden werden können. Wir verweisen den Leser dahin zurück. Der Ort ist im §. 175. angeführt worden.

§. 187.

Nachdem wir gesehn, worinnen die Symphonie der Alten bestanden: so wollen wir eine Stelle aus dem Plutarch beybringen, worinnen das Wort Symphonie für die ganze Composition oder die ganze Musik genommen wird. Es wird diese Stelle aus verschiednen andern Ursachen manchem angenehm seyn. „Unsere Musici, sagt er, laßen das schönste, und wegen seiner Ernsthaftigkeit, von den Alten beliebte und vorzüglich ausgeübte Klanggeschlecht so sehr aus der Acht, daß es sehr wenige unter ihnen

giebt, die von den enharmoniſchen Intervallen nur den geringſten Begrif haben. Die Nachläßigkeit der itzigen Tonkünſtler geht in dieſem Puncte ſo weit, daß ſie die Viertheilstöne für Dinge erklären, die nicht einmahl mit den Sinnen empfunden werden können, und daß ſie folglich ſolche ganz und gar von ihrem Geſange ausſchließen. Ja ſie fügen hinzu, daß diejenigen, die ſich mit dieſem Klanggeſchlechte abgegeben haben, nicht geſcheut geweſen ſind. Der ſtärkſte Beweis, womit ſie ihr Vorgeben unterſtützen, beſteht in ihrer eignen Unempfindlichkeit, als wenn alles dasjenige, was ihren Empfindungen entwiſchet, nicht wirklich, und ſchlechterdings unausüblich wäre. Sie verſichern annoch, daß ein ſolches Intervall, als der Viertheilston iſt, nicht einmahl in der Symphonie gebraucht werden könne, wie etwann ein halber, ein ganzer Ton, oder die übrigen Intervallen.“

§. 188.

Wir kommen endlich zur dritten Art der Ausübung der Muſik bey den Alten, oder zum zweyten Theile ihrer zuſammengeſetzten Muſik, d. i. zur Paraphonie, und dieſe beſtand darinnen, daß ſie Terzen- Decimen- oder Sextenweiſe ſangen oder ſpielten. Wir müßen zuerſt erweiſen, daß ſie die Terzen in ihrem Concert gebraucht haben. Wer von der Berechnung der Intervallen, auf den Gebrauch derſelben ſchließen will, der wird die Terz ohne Zweifel den Alten abſprechen. Aber daraus, daß ſie ſelbige unter die Diſſonanzen ſetzen, folget gar nicht, daß ſie ſelbige nicht gebraucht haben. Denn ſie ſagen nirgends, daß die Diſſonanzen in ihrer Muſik nicht Statt finden. Man wird mir einwenden, daß man aus eben dieſem Grunde glauben könne, daß ſie auch Septimen und Secunden ꝛc. in ihrer Art von Harmonie gebraucht. Dieſer Schluß wird dadurch widerleget, weil keiner von den alten Scribenten weder vom Vorbereiten noch Auflöſen der Diſſonanzen ſpricht. Dieſe Lehre iſt ſo wichtig, daß, wenn ſie alles übergangen wären, ſie hievon unmöglich würden ſtill geſchwiegen haben. Hätten ſie auch den beſondern Unterricht davon bis auf eine mündliche Unterweiſung verſparet: ſo würden ſie doch wenigſtens überhaupt dieſer Sache gedacht haben. Aber hier beobachten ſie alle ein tiefes Stillſchweigen, nachdem ſie gleichwohl alle, einer nach dem andern verſichern, daß ſie alles lehren wollen, was in der Muſik geſchicht. Da auch das Tractament der Diſſonanzen erfordert, daß eine von beyden Stimmen ſich allezeit fortbewegen muß, welches in der Seiten- oder Gegenbewegung geſchicht;

die

die Stimmen der Alten aber ſich allezeit auf eine ähnliche Art fortbewieget haben, wie wir vorhin aus dem Aelianus §. 186. geſehen: ſo fallen dadurch mit einmahl alle Diſſonanzen bey ihnen weg. (Hätte Voſſius Einſicht in die Muſik gehabt, ſo würde er dieſen Ort aus dem Aelian nicht angeführet haben. Denn er widerlegt zum voraus, was er hernach beweiſen will, nemlich den Gebrauch der Diſſonanzen in der alten Muſik.) Wenn jemand erwidert, daß weil ſie von dem Tractament der Terzen auch nicht reden, hieraus alſo folgen muß, daß ſie ſich derſelben auch nicht bedienet: ſo dient zur Antwort, daß es mit den Terzen ganz anders als mit den Septimen und Secunden beſchaffen iſt, und wenn wir heutiges Tages Regeln von der Fortſchreitung derſelben gebrauchen, ſolches zu Folge unſrer Einrichtung der Harmonie geſchicht. Da nun die Alten die Harmonie auf eine andere Art ausübten, als wir: ſo brauchten ſie auch keine Regeln wegen der Terzen. In der Melodie waren zwo groſſe Terzen bey ihnen verboten. In der Harmonie haben ſie ſelbige ſehr oft ſtuffenweiſe hintereinander gemacht, nach der Beſchaffenheit der beyden Octavengattungen, worinnen die zugleich ab- oder aufſteigende Terzen ausgeübt wurden. In unſrer Art von Harmonie iſt der Gebrauch zweyer oder dreyer großen Terzen hinter einander nur in gewiſſen Fällen erlaubt. Wir müßen nicht verlangen, daß gleich alles ſo geweſen iſt, wie es itzo iſt. Vor zweyhundert Jahren wurde am Ende der doriſchen, mixolydiſchen und aeoliſchen Tonart annoch, ſo wie in der phrygiſchen Tonart, mit einer aufſteigenden großen Secunde in Abſicht auf die Melodie der Oberſtimmen, geſchloßen, z. E. d — c — d, und der Baß wer g — a — d. Das Subſemitonium Toni, ſo wie es die lydiſche und ioniſche Tonart hat, war damals in den andern Tönen nicht gebräuchlich.

§. 189.

Man wird annoch einwenden, daß, weil die Alten ihren Terzen ein unreines Verhältniß gaben, ſie folglich ihre Inſtrumente darnach eingerichtet, und auch darnach geſungen haben. Was werden da für Mislaute entſtanden ſeyn? Ich antworte, daß die Berechnung nur auf dem Papiere Statt gefunden; denn die Lyriſten führten kein Monochord bey ſich. Sie ſtimmten nach dem Gehör, und da die unrichtige Proportionen ſo wohl die Melodie als Harmonie angehen: ſo iſt leicht zu erachten, daß ſie ihre Terzen ſo rein als möglich geſtimmet, und ſie nicht zur Melodie werden verdorben haben. Die Stimmung der Alten in Anſehung dieſer Intervalle verhielte

ſich jaſt umgekehrt gegen ihre Berechnungen, wie ſich unſere gleichſchwebende Temperatur gegen die reinen Verhältniße unſerer Theorie verhält. Die Alten ſtimmten rein, und rechneten falſch. Wir rechnen recht, und ſtimmen unrein. Ihre reine Stimmung war eine Temperatur unreiner Verhältniße; und unſere unreine Stimmung iſt eine Temperatur reiner Verhältniße. Man ſtoße ſich nicht an meine Ausdrücke. Wer in die verſchiednen Arten der Temperatur Einſicht hat, verſteht mich, und andern davon eine Erklärung zu geben, iſt hier nicht der Ort. So wie übrigens die Spieler ſtimmten, ſo folgten ihnen auch die Stimmen der Sänger.

§. 190.

Den Beweis, daß die Alten die Terzenharmonie gebraucht, nehme ich aus dem Gaudentius her. Dem zu Folge habe ich auch dieſe Art von Harmonie die Paraphonie genennet, wenn gleich andre, wie man §. 183. geſehen, dieſes Wort in einem andern Verſtande nehmen. Es hat es mit dieſem Worte eben die Bewandtniß, wie mit vielen Wörtern bey uns, die auch von verſchiednen auf verſchiedne Art genommen werden. So wird z. E. aus derjenigen Spielmanier auf dem Flügel, die man einen Mordenten nennet, von einigen ein Doppelſchlag, von andern ein Triller mit einem Doppelſchlag, und von dem dritten ein franzöſiſch Pincé gemacht. So wie alle dieſe drey Manieren von einander unterſchieden ſind, wenn ſie gleich mancher nicht bey ihrem rechten Nahmen zu nennen weiß: ſo ſind auch eine Quintenharmonie, ein conſonirender Fortgang in der Melodie, und eine Terzenharmonie drey ganz verſchiedne Dinge. Unterdeßen ſind die Sachen alle da, und weil die Quintenharmonie des Brvennius unter dem Hauptnahmen einer Symphonie begriffen iſt, und des Pſellus conſonirende Fortſchreitung ebenfalls unter dem Nahmen einer ſymphoniſchen Fortſchreitung begriffen werden kann: ſo kann der Nahme Paraphonie ganz füglich zur Bezeichnung der Terzenharmonie gebraucht werden, weil Gaudentius es dafür gebraucht, und kein ander Wort vorhanden iſt.

§. 191.

Es iſt eine Anmerkung zu machen. Gaudentius nennet nicht nur die Terzen paraphoniſche Intervalle. Er ſetzet auch den Tritonum dazu. (Paraphoni ſunt, qui medii inter conſonum & diſſonum, in miſtione conſoni adparent, vti in tribus tonis videtur, a parypate meſon vsque

ad

ad Parameſen, & in tonis duobus a meſon diatono ad Parameſen.) Wenn die Worte des Gaudentius nicht mit einem ausdrücklichen Exempel erläutert wären, ſo wollte ich glauben, daß man anſtatt *in tribus tonis* leſen müßte *in triemitonio*, und da würden ſeine beyde angeführte paraphoniſche Intervallen die kleine und große Terz ſeyn. Da alle Stimmen in der alten Muſik zugleich ab- oder aufwärts giengen: ſo fält der Gebrauch des Tritoni und der falſchen Quinte dadurch auf einmahl weg. Denn das Tractament dieſer Intervallen iſt eine den Alten unbekannte Sache; und ihre Ohren waren nicht ſo beſchaffen, daß ſie eine fortgeſetzte Folge von Tritons- und falſchen Quintenharmonien, z. E.

h — b — a — as
f — e — es — d, und ſo weiter,

ein ganzes Stück hindurch ſolten für gut befunden haben. Wenn ich eine Muthmaßung wagen darf, ſo iſt zu den Zeiten des Gaudentius etwann jemand auf den Verſuch gefallen, den Tritonum zu gebrauchen; und vielleicht hat er ihn auch recht gebraucht. Die Gelegenheit dazu kann durch einen Fehlgriff auf der Lyre entſtanden ſeyn. Die daher entſtehende Harmonie hat dem Muſicus gefallen, und den Gaudentius veranlaſſet, dieſes Intervall unter die paraphoniſchen zu ſetzen. Indeſſen muß der Verſuch anderwärts keinen Beyfall gefunden haben, weil kein andrer Auctor etwas davon meldet.

§. 192.

Ehe wir mehrere Beweiſe von den Terzenharmonien der Alten beybringen, wollen wir von den **Decimen-** und **Sextenharmonien** bey ihnen ein Wort reden. Dieſe entſtanden, wenn in einem in Terzen geſetzten Stücke jede Stimme mehr als einmahl, und zwar von tiefern und höhern Stimmen zugleich beſetzet ward, da wurden einerſeits die Terzen zu Decimen, und anderſeits zu Sexten. Dieß war eine **Vereinigung der Symphonie und Paraphonie** bey ihnen. Nun wird man den Ausdruck beym Tertullian: *tot commercia modorum*, pag. 219. verſtehen. Die verſchiednen Regiſter auf der Waßerorgel ſind nicht alle, nach unſrer Art zu ſprechen, achtfüßig geweſen. Es hat auch vier- und zweyfüßige darunter gegeben, ſo geringe auch die Anzahl der Pfeiffen zu jedem Regiſter mag geweſen ſeyn. Denn vermuthlich wird ſich ſolche nicht höher als auf funfzehn oder ſechzehn erſtreckt haben. Außer dem ſind noch Terzenregiſter darinnen geweſen, die man mit den Grundregiſtern zuſammengezogen hat, wo-

durch alsdenn mehr als eine Art von Vereinigung und Gemeinſchaft von Modis entſtanden iſt. Die Abwechſelungen der großen und kleinen Terzen in der Paraphonie an ſich, und die beſtändig große Terzen in den Regiſtern dieſer Art auf der Orgel widerſprechen ſich zwar einander; allein es kömmt alhier auf eine vernünftige Erklärung an, die leicht iſt, und von jedem gemachet werden kann.

§. 193.

Was Tertullian durch den angeführeten Ausdruck, in Abſicht auf die Paraphonie, gegeben, das giebt Horaz (Epod. IX) durch *mixtionem carminis Dorii & barbari*, indem er ſpeciem pro genere nimmt.

Sonante miſtum tibiis carmen lyra
Hac Dorium, illis barbarum.

Carmen heißt ſoviel als Tonart, und die barbariſche Tonart bezeichnet, nach dem Heraclides, die lydiſche Tonart. Wenn wir nun dieſes auf die Octavengattungen anwenden: ſo finden wir ſowohl nach der euclidiſchen, als ptolomäiſchen Art, die Tonarten zu zählen, keine andern, als folgende beyde:

die erſte e f g a h c d e
die zweyte c d e f g a h c,

wovon die Lyre in der doriſchen, und die Flöte in der barbariſchen oder lydiſchen Tonart geſpielet hat.

§. 194.

Was Horaz im vorhergehenden §. von der Vermiſchung von Octavengattungen ſagt, könnte allein ein ſattſames Zeugniß von der Paraphonie der Alten ſeyn, wenn nicht einige Arten ihrer Doppelflöten annoch ſolches beſtätigten. Man findet noch heutiges Tages an einigen Oertern gewiße Arten von Terzflöten, die aber bey der heutigen verbeßerten Art der muſikaliſchen Modulationen von ſchlechtem Gebrauche ſind. Ich füge noch zuletzt eine Stelle aus dem Plutarch zu meinen Beweiſen hinzu, welcher ſagt: daß ſowohl die beyden Töne des Ditoni, (der großen Terz) als des Triemitonii (der kleinen Terz) eine gute Melodie gegen einander machen.

§. 195.

Es wird itzo wohl niemanden ein Zweifel wegen der Paraphonie der Alten übrig bleiben. Zu was für Zeiten übrigens ſelbige eingeführet worden, davon hat man keine Nachricht. Zu den Zeiten des Ariſtoteles ſcheint

ſcheinet ſie noch nicht gebräuchlich geweſen zu ſeyn, weil ſelbiger von nichts als von der Symphonie, d. i. von der Harmonie in der Octave, und Doppeloctave, mit ihm und wieder bey Abſätzen und am Ende zugefügten Quinten und Quarten, Meldung thut. Hingegen muß ſie zu den Zeiten des Cicero ſchon im Gange geweſen ſeyn, ob man gleich eben nicht zu häufig damit hat kommen dürfen. Aus dem Seneca aber, dem Plutarch, und Macrobius ſiehet man, daß ſie zu ihrer Zeit vorzüglich muß ausgeübet worden ſeyn. Was Plutarch mit ausdrücklichen Worten von der großen und kleinen Terz ſchreibt, hat man im vorhergehenden §. geſehen. Ich will die hieher gehörige Stellen aus dem Cicero, Seneca und Macrobius annoch herſetzen.

§. 196.

Cicero ſchreibt (*Lib. III. de Oratore*) Quanto *molliores* ſunt & *delicatiores* in cantu *flexiones* & *falſae voculae*, quam certae & ſeuerae? quibus tamen non modo auſteri, ſed, ſi ſaepius fiant, multitudo ipſa reclamat. Das iſt: Wie viel ſanfter und ſchmackhafter klingen nicht im Geſange die Schleifungen und falſchen Sätze, als die abgezirkelten und ernſthaften Gänge? ob ſie gleich, wenn man zu oft damit kömmt, nicht allein den Vernünftelnden, ſondern ſo gar dem Pöbel misfallen. Die *falſae voculae* des Cicero ſind keine andere Intervalle, als die beyden Terzen; denn die Alten ſetzten ſelbige unter die Diſſonanzen, wie wir eben geſehen haben. Daß hiedurch die Septimen und Secunden ꝛc. ſollten gemeinet ſeyn, kann keinem, als der nicht mehr Einſicht in die alte und neue Muſik hat, als der groſſe Kunſtrichter Iſaac Voßius, einfallen. Es iſt wahrſcheinlich, daß die falſae voculae molliores das Triemitonium, und die delicatiores den Ditonum bezeichnen. Dieſe falſae vocalae werden den voculis certis & ſeueris entgegen geſetzet, d. i. den Octaven, Quinten und Quarten, welche in der That *certiores* oder richtiger abgezirkelt, oder ausgemeſſen waren, als die Terzen. Wer ſonſt auf die Wirkung dieſer drey letztern Intervalle in Vergleichung mit den beyden Terzen, Acht giebt, wird finden, daß Cicero keine geſchicktere Wörter wählen können.

§. 197.

Der Ort des Seneca iſt folgender: ad muſicam transeo; doces me, quomodo inter ſe acutae ac graues voces conſonent; quomodo *neruorum diſparem reddentium ſonum fiat concordia.* Das iſt: „ich komme auf die Muſik. Du lehreſt mich, wie die höhern und tiefern Töne übereinſtim-

men, und was es mit der Vereinigung zweyer Sayten, die einen verſchiednen Klang haben, für eine Beſchaffenheit habe." Der Ort des Macrobius nach dem Seneca iſt folgender: *fit concentus ex diſſonis*; d. i. „aus den Diſſonanzen entſteht eine Uebereinſtimmung." Man thue noch hinzu, was Cicero ſchon lange vorher auf eine ähnliche Art geſagt hatte, wenn er (§. 178.) die drey Stände einer Republic mit den verſchiednen Tönen einer Zuſammenſtimmung verglich, und hinzufügte, daß durch die Mäßigung (die Temperatur) dieſer verſchiednen Stimmen doch ein übereinſtimmender Geſang entſtünde; (isque *concentus ex diſſimillimarum vocum moderatione concors efficitur.*) Was beym Cicero die diſſimillimae voces ſind, das ſind beym Seneca und Macrobius die nervi diſpares und die ſoni diſſoni. Da nun die Alten keine Secunden und Septimen ꝛc. gehabt: ſo bleiben keine andere Intervallen als die Terzen übrig, deren beyde Töne, ob ſie wohl dispares, diſſimiles, oder nach der Theorie der Alten, diſſoni ſind, dennoch eine vollkommne Uebereinſtimmung zuwege bringen.

§. 198.

Der Ort im Horaz:

Vt gratas inter menſas *ſymphonia diſcors*
Offendit:
Sic animis natum inuentumque poëma iuuandis,
Si paullum a ſummo diſceſſit, vergit ad imum.

woraus einige erweiſen wollen, daß ſich die Alten der dißonirenden Intervalle bedienet, gehöret nichts weniger als hieher. Der ganze Zuſammenhang, und die übrigen Vergleichungen zeigen, daß von einer verſtimmten oder unrichtiger, von einer mit übelgeſtimmten Inſtrumenten beſetzten Muſik die Rede iſt. Die Terzen wurden zwar von den Theoretikern für *diſcordes* erkläret, aber nicht von den Practikern; und es wird nicht von ihnen geſagt, daß ſie das Ohr beleidigten. Nur zu häufig müßte man damit nicht kommen, ſagt Cicero.

199.

Der gelehrte Hr. Prior Spieß legte einmahl jemanden die Aufgabe vor: ob es möglich wäre, eine große und kleine Terz, eine große und kleine Serte, eine große Decime, eine Quarte und Quinte in einen Accord zuſammenzubringen? Die Auflöſung derſelben iſt folgender Satz:

der in den ſechs erſten harmoniſchen Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. enthalten iſt:

2 : 1	Octave	c c
5 : 4	große Terz	e e
6 : 5	kleine Terz	e g
4 : 3	Quarte	g c
8 : 5	kleine Serte	e c
3 : 5	große Serte	g e
5 : 2	große Decime	c e
3 : 2	Quinte	c g

Hier iſt concentus ex diſſonis.

§. 200.

Das iſt nunmehr die Beſchaffenheit der alten Muſik. Wer beßer davon unterrichtet zu ſeyn glaubet, wolle dem Publico ſeine Entdeckungen nicht mißgönnen, und widerlege mich. Sollte wohl jemand noch itzo auf die Gedanken kommen, dieſe alte Art der Muſik wäre der neuern vorzuziehen? Gewiß, wer dieſe Meinung hegt, zeigt, daß er weder von der alten, noch der neuen Muſik das geringſte verſteht. Die Sache kann für einen der Muſik unkundigen nicht beßer, als durch eine Probe von beyden Arten der Muſiken entſchieden werden. Ich habe ſchon oben eine vorgeſchlagen. Je unbekannter die alte Muſikart der heutigen Zeit iſt, deſto mehr muß ſelbige auf uns wirken. Traut man den heutigen Muſicis nicht die Fähigkeit zu, nach griechiſcher Art ſeßen zu können: ſo bringe man die vier griechiſchen Lieder, davon man in den am Ende dieſes Buchs befindlichen Kupfertafeln einen Abdruck findet, zur Ausführung. Man beſeße ſelbige, nach griechiſcher und lateiniſcher Art, in der Octave, und füge die Paraphonie hinzu. Man laße den Tact mit eiſernen Abſatzen geben; man laße die Sänger mit Inſtrumentiſten begleiten, und höre. Vielleicht zeiget ſich die Kraft eines Orpheus oder Amphions in dieſen Liedern. Man laße aber ſolche zugleich von einem Orpheus neuerer Zeiten componiren, und höre dieſe Singart dagegen. Oppoſita iuxta ſe poſita &c. Ich wünſchte, daß man eine ſolche Probe anſtellte, und vermittelſt derſelben die griechiſchen Ohren unſrer Zeit verbeßerte.

Wer übrigens eine genugsame Einsicht in die alte und neue Musik besitzet, wird leichte sehen, daß, wenn die alte der neuern Platz gemacht, das Gute, was jene gehabt, darum nicht gänzlich aus dieser letztern verdrungen worden ist. Die bey den Griechen so genannte Symphonie, vermittelst welcher alle Stimmen in der Octave und Doppeloctave fortgehen, findet in der heutigen Musik unter dem Nahmen einklängiger oder Octavenpaßagen Platz. Der Unterscheid ist nur, daß man nicht ganze Stücke auf dergleichen Art setzet, sondern dergleichen Paßagen nur zur Abwechselung, zur Beförderung eines gewissen Ausdrucks, in einigen Arten von Sing- und Spielcompositionen, gebrauchet. Die Vereinigung der Symphonie und Paraphonie findet ebenfals annoch Statt. Ohne von dem choraischen Styl Exempel herzunehmen, will ich nur die heutiges Tages gebräuchliche Singarien mit zween Baßons anführen, wo die neuere und alte Musikart zu gleicher Zeit herrschet. Da die Griechen von ihrer sehr eingeschränkten und keiner harmonischen Mannigfaltigkeit fähigen Musik, so viel Lärmen machten: was würden sie nicht gethan haben, wenn sie die Musik auf die Art, als sie die neuern Zeiten auszuüben das Glück haben, hätten ausüben können? Man lasse nach allen diesen einen Voßius oder Meibom die Tonkunst der Alten über die umstrige wegsetzen. So wenig diese gelehrten Durchgrübler des Alterthums in Dingen, die etwann die Stellung eines griechischen Accents, oder die verschiednen Mundarten dieser Sprache betreffen, den Ausspruch eines Tonkünstlers würden haben Statt finden lassen: so wenig gilt ihr Urtheil in Dingen, die die Musik angehen. Ihre Ohren waren nicht dazu gemacht, die Reitze der heutigen Tonkunst zu empfinden. Diese Herren waren des Jahrhunderts des Midas würdig. Sie hätten, als dieser phrygische König den Streit zwischen dem Apollo und dem Pan entschied, in deßelben geheimen Rathe präsidiren können. Wären jemahls ihre Köpfe durch metallne oder steinerne Denkmähler verewigt worden: so würde gewißlich, nach der Mode damahliger Zeiten, die Hand des Künstlers die Merkzeichen ihrer Abkunft vom Apollo nicht haben daran fehlen laßen.

E N D E.

Register

Regiſter.

Abwechſelung, ſ. Mutation.
Achilles, 24.
Accente der Grammatik, werden anſtatt der Noten gebraucht, 57, 58.
Achäs, 60.
Adam, der erſte Sänger 3.
Aeneas, 26.
Aeol, 1 Rhythmus.
Agamemnon, 25.
Agoge, 186.
Agoge rhytmica, 174.
Agomotbete, 47.
Air, Urſprung dieſes Worts, 177.
Alcäus, Nachrichten von ihm, 85 ſq.
Alcman, 77.
Alexander der Große, 24.
Ambroſius, 134.
Amyot, vertheidigt die neue Muſik, 93.
— — begeht einen lächerlichen Fehler im Ueberſetzen, 69.
Amphion, Nachrichten von ihm, 22
Anagora, 87.
Andronicus, (Livius) 103.
Anthes, 21.
Antiphonie, was die Griechen ſo nennen, 143. Siehe Symphonie.
Antiſtrophe, bey der Proceſſion, 83.
Apollo, erfindet die Cither, 9.
Apollo, verbindet zu allererſt die Sing- und Spielmuſik, 9.
— — ſein Streit mit dem Marſias, 9, 10.
— — ſein Streit mit dem Pan, 10.
Archilochus, Nachricht von ihm, 50, 51.
Archimedes, ſoll die Waßerorgel erfunden haben, 218.
Ardalus, hat zuerſt die Stimme mit der Flöte begleitet. 21.
Argonauten, 16.
Aria, Urſprung dieſes Worts, 177.
Arionslyre, 221.
Arion, Nachricht von ihm 77.
Ariſtoteles, 213, 230, 236.
Ariſtoxenus, verbeßert nicht die Tonverhältniße, 148.
Artifex pronuntiandi, 54.
Aſaph, Obercapellmeiſter Davids, 27.
Aſoor, 32.
Arcanbi, 220.
Aſcenas, König der alten Deutſchen, 7.
Aulos, 216.
Automedes, 25.
Atreus, 25.
Babys, fordert den Apollo heraus, 10.
Barbitos, 223.
Barbitos, ein Lieblingsinſtrument der Sapho, 87.
Barden, waren Sänger bey den alten Deutſchen und Galliern, 6. 7.
— — wann ihr Orden eingegangen, 7
Bardus, König der Gallier, 7.
Beda, 226.
Bernhard Teuto erfindet das Pedal, 220. von ihm, 228.
Boethius, 105.
Bottrigario (Hercole) 194.
Bürette, vertheidigt die neue Muſik, 94. ſeine rühmliche Bemühungen in der alten Muſik, 193, 194.
Bollioud, de Mermet, 213.
Bougeant, miſchet ſich in den Streit von der Muſik, 94.
Buccina, 217.
Buchſtaben, werden zur Bezeichnung der Töne gebraucht, 107.
Buchſtabiren, in der Muſik der Griechen, 185.
Cadmus, erfindet die Buchſtaben, 8.
Cäpio, 68.
Calamus, 216.
Calicäa, 84.
Callondas Corax, 51.
Canifius, 190.
Carius, 21.
Carl der Große, 190.
Carneus, 77.
Carniſche Feſte, 61.
Carnyx, 218.
Cercala, 86.
Cerceau, miſchet ſich in den Streit von der Beſchaffenheit der Muſik der Alten, 94.
Celten, (die) 6.
Chalil, 32.
Charaxus, 87.
Chaſoſra, 33.
Chely, 220, ſqq.
Chenanja, Sangmeiſter Davids, 28.

Regiſter.

Chineſer, Muſici bey ihnen, 4, 7.
Chiron, 24.
Chnone, 214.
Choröbus, 106.
Chortänze um den Tempel z. Delphis, 19
Chroma, was dieß Wort bedeutet, 111.
Chromatiſch, ſ. Klanggeſchlecht.
Chromatiſche Geſchlecht, Eintheilungen deſſelben, 151, 153 ſq. 160, 161, 163.
Chryſothemis, 19.
Cicero ſtreitet mit dem Roſcius in der Declamation, 103.
Cineſias, 214.
Cither, allerhand Arten derſelben, 220, ſq.
Cleis, 87.
Cleomenes Rhapſodus, 47.
Clonas, 72.
Clonas, 68.
Clytemneſtra, 25.
Concurſus percuſſionum, 237.
Conon, 226.
Conſonanzen, wie viele die Griechen hatten, 142.
— — wie ſie ſolche eintheilen, ibid. ſq.
Conſtantinus Copronymus, 219.
Cordax, ein Tanz, 41.
Cornett, 32.
Cornu, 217.
Coröbus, 46.
Crates, 20.
Cretheus, 26.
Crotheis, 25.
Cteſibius ſoll die Waſſerorgel erfunden haben, 218.
Cybele, 34.
Cypſelus, 77.
Cyther, ſ. Inſtrument.
Cyther, von der Vermehrung ihrer Sayten, ſiehe Sayten.
Cymbalum, 223.
Cymbeln, 34.
Dactyli Idäi, 34.
Damophila, eine Peyſchläſerinn der Sappho, 67.
Dardanus, 21.
Darmſayten, erfunden vom Linus 17.
David, ordnet die Kirchenmuſik, 27.
Debora, Sängerinn, 14.
Decimenharmonie, ſ. Paraphonie.
Declamation, wird vertheilet, 103, ſq.
Declamation theatraliſche, 213.
Declamation theatraliſche, 53. ſq.
Demodocus, 25.
Dehnungen, ſind nicht neu, 211.
Diaphonia wird für *bicinium* gebraucht, 226.
Diaſtema, 140.
Diatoniſch, ſ. Klanggeſchlecht.
Diatoniſche Geſchlecht wird eingetheilt 150, 152. ſq. 155, 157, 159.
Diaulos, 9.
Diſcantus wird *bicinium* gebraucht, 226.
Didymus, verbeſſert zu allererſt die Nationen der Intervalle, 148.
Dionyſius, Nachricht von verſchiednen dieſes Nahmens, 199.
Dircäus, 60.
Diſſonanzen der Griechen, 142, 143.
Dithyramben, Nachricht davon, 43, 44.
Doppelflöte, 9.
Dramatiſche Vorſtellungen in Muſik ſind alt, 213.
Drittheilton, 150.
Ductus rhythmicus, 174.
Ductus, eine Setzfigur der Griechen, 186.
Dunſtan, 227.
Ecbole und *Eclyſis*, 231.
Elegie, 53, 80, 81.
Eleutherus, 21.
Enharmoniſch, ſ. Klanggeſchlecht.
Enharmoniſches Geſchlecht, wird berechnet, 151, 154, 163.
— enharmon. Verſetzungszeichen, 231.
Enos, 3.
Epitritiſche Rhytmus, 168.
Epigonus, 221. Epigonion 222.
Epoden, 52.
Ercole Bottrigario, 194.
Erichtonius, erfindet den vierſpännigen Wagen, 11.
Eſtiachus aus Colophon, 106.
Etham Ezrachi, Sangmeiſt. Davids, 28.
Eva, die erſte Sängerinn, 3.
Evander, führet die Buchſtaben bey den Lateinern ein, 15.
Evathus, 84.
Eumolpus, 23.

Regiſter.

Lunica, 87.
Euripides, 47.
Extenſio, 187.

Faunus, erfindet eine Art von Pfeifen, 15.
Feſte der Griechen ꝛc. 48, 49. Siehe Wettſpiele.
Fidia, 134.
Figuren, ſ. Setzfiguren.
Fiſtula, 216.
Flageolet, 216.
Flöte, ſiehe Pfeiffe.
Flöten, vierzehn Arten derſelben, 216.
Flötenſpieler von Tenedos, 74.
Flöte, doppelte, wird erfunden, 9.
Flöte, einfache 9.
Flöte, ſ. Inſtrument.
Flöte, war vor Erfindung der Lyre das vornehmſte Inſtrument, 12.
— — wird von der Minerva verſchrieen, 12.
Fo-hi, wird zum Erfinder der Muſik von den Chineſern gemacht, 4.
Fraguier, will erweiſen, daß die Alten Diſſonanzen gehabt haben, 93.
Franzoſen, bleiben in ihrem Geſchmacke zurück, 92.
Fugenähnliche Compoſitionen bey den Alten, 20, 64.

Galilei (Vincenzo) 194.
Galuppi, ein ſchlechter Componiſt, 92.
Gaudentius, lehrt die verſchiednen Muſikarten der Alten, 233.
Genus rarum, ſpiſſum, denſum, 114.
Gingras, eine Art von Flöten, 217.
Glarean, 234.
Glarean, 123, führet die zwölf neuen Tonarten ein, 136. ſq. von ihm 144.
Gorgila, 87.
Gregorius der Große, 135.
Guido Aretinus, 127. ſeine berechnete Gamme, 163, 164. von ihm, 193, 228. ſeine Diaphonie 226.

Ham, 5.
Handthierungslieder, 234.
Harmatiſche Melodie, 76.
Harmonie, wie alt ſelbige iſt, 224.
Harmonie, verſchiedne Bedeutung dieſes Worts, 228. ſqq.
Harfe, ſ. Inſtrument.
Häman, Obercapellmeiſter Davids, 27.
Hellanodica, 47.
Heptachordum, 107.
Heptaulos, 10.
Hermannus Contractus, 191.
Hermes Trismegiſtus, 5, 6.
Harmonik, wird beſchrieben, 96.
Helicon, ein Meßinſtrument, 146.
Hemiolische Rhythmus, 168.
Heſiodus verfehlt den Preiß, 49.
Herkules, zeigt nicht viele Geſchicklichkeit zur Muſik, 17. von ihm 45, 23.
Hiskias, 60.
Homer, 25.
Horner, 37.
Homophonie, wie ſie ausgeübt ward, 233, homophontſch componiren, 234.
Horaz, 85, 242, 244.
Hörner, 32.
Hyagnis, wann er geblühet, 11.
— — beſingt die Götter, 11.
— — erfindet die Doppelflöte, 9. thut die ſechſte Sayte hinzu, 106.
Hydraulicum organon, 218, ſq.
Hymnen, griechiſche, mit ihren Melodien, 194 bis 212.
Hypocritiſche Muſik, 102, 103.
Hyporchemata, was ſie ſind, 40, 41.

Japhet, 5, 6.
Jaſon, 16.
Idät (*dachli*) 34.
Jeduthun, Obercapellmeiſt. Davids, 27.
Jephte opfert ſeine Tochter, 26.
Jeremias, ein ebräiſcher Prophet und Muſicus, 80.
Iphi u. 45.
Inſtrumente, der Ebräer, 31.
— — der Griechen und Lateiner, 215, 216, ſqq.
Intervallen, die Eintheilung derſelben bey den Griechen, 140, 141. ſq.
— — wie viel conſonirende Intervallen die Griechen hatten, 142.
— — wie ſie ſolche eintheilen, ibid ſq.
— — die diſſonirenden Intervalle der Griechen, 142, 143.

Regiſter.

Johannes, Muria 193.
Johannes XXII. Pabſt, ſein Decret wegen der Kirchenmuſik, 225.
Joſaphat, 38.
Joſias, 80.
Iſis, ein Feſt, das ihr zu Ehren gehalten wird. 13.
Italiäner ſind heutiges Tages elende Componiſten, 92.
Jubal erfindet die Spielmuſik, 3.

K*eren*, 32.
Keuſchheitswächter, 24, 25.
Kinnor, 32.
Kircher, Athanaſius, 200, 201.
Klagen über den Verfall der Muſik 213.
Klanggeſchlecht iſt dreyerley, 99.
— — Erklärung der drey Klanggeſchlechte nach heutiger Art, 99, 100.
— — Erklärung der griechiſchen Genera. 111, ſq. 113. ſq.
— — Urtheile der Alten über das enharmoniſche, 145. 237. ſq.
Kleidung der Tonkünſtler bey den Ebräern, 35.
Krieg, Gebrauch der Muſik in ſelbigem, 39.
Kreistänze, 79.
Krummhorn, 32, 218.

Laban, 7.
Lalichmion, eine Ritterſchule, 47.
Lamprus, 200.
Laſus, 213, 214.
Leyern, müßen nicht mit den Lyren vermenget werden, 221.
Linus, ein Dichter und Lyriſt, Nachrichten von ihm, 17.
Litaus, 217.
Livius Andronicus, 103.
Lockpfeiffe, 216.
Ludovicus Viadana, 228.
Lycus, ein Vertrauter des Alcäus, 85.
Lykaon, 106.
Lykambus, 51.
Lyre, von der Vermehrung ihrer Saiten, ſiehe Saiten.
— — allerhand Arten derſelben, 220. ſq.
Lyren, müßen nicht mit den Leyern vermiſchet werden. 221.

Magas, 222. Magadiare, 237.
Magnes, aus Smyrna, 61.
Marſyas, ſein Streit mit dem Apollo, 10.
— — von ihm, 11. wie die Fabel von ſeiner Schindung zu verſtehen iſt, 11.
— — erfindet eine aus ungleichen Röhren beſtehende Schallmey, 12.
— — erfindet eine Mundbinde für die Spieler auf blaſenden Inſtrumenten, 12.
Martianus Capella, 110.
Maſchrokita, 33.
Megaloſtrata, eine Dichterinn und Beyſchläferinn des Alcmans. 77.
Meibom, ein ſtarker Verfechter der alten Muſik 93.
— — 201.
Melanippides, 214.
Melopöie der Alten, 183. ſqq.
— — was in Anſehung der Vocalmuſik die Melopöie zu beobachten hat, 183.
— — Regeln, die ſelbige vorausſetzt, 184.
— — worauf es hauptſächlich bey den Griechen ankam. 186.
— — Regeln der Griechen davon, 185, ſqq.
Menettrier, 92.
Mermet, 203.
Merkurius, erfindet das allererſte Syſtem der Muſik. 8.
— — erfindet die Lyre. 9.
Meſaulici (toni) bedeuten die Ritornelle bey den Griechen, 192.
Meſe, davon, 98, 99.
Meſodmes, Meſomedes, 198.
Metabole in der alten Muſik, 101.
Metrik, 102, 166.
Midas, der jüngere, 62.
Midas ſchlichtet den Streit zwiſchen dem Apollo und Pan, 10.
Migrepha, 33.
Mimnermus, Nachrichten von ihm, 80, 81 ſq.
Mirjam, Sängerinn, 8.
Miſenus, 24.
Mnaarim 34.
Monaules, 9.
Monochord, Eintheilung des pythagoriſchen, 148, 149.

— — des Ariſtoxeniſchen, 150.
— — des Archytas, Gaudentius, 154. 160.
— — des Ptolomäus und Didymus, 157, 160, 162.
— — Verhältnißlehre der Griechen, von 144 bis 163.
Monodie, was ſie iſt, 234.
— — monodiſch verfahren in der Compoſition, 234.
Moſes, erfindet eine Art von Trompete, 8
Muſlue, 23.
Muſen, ihr Streit mit dem Thamyras, 17, 18.
— — ſollen des Pierius neun Töchter geweſen ſeyn, 21.
Muſik, wird in die alte und neue getheilt. 2.
— — die alte wird in die bekannte und unbekannte getheilt, 2.
— — von der Ebräer ihrer Muſik, 35.
— — ihr Gebrauch im Kriege, 38.
— — die alte, von ihrer Beſchaffenheit, 91.
— — Streit darüber, 91.
— — hatte vordem eine weitläuftige Bedeutung, 95.
— — Eintheilung der alten, 96.
— — hypocritiſche, 102, ſqq.
Muſik, Revolutionen der griechiſchen Muſik, 212.
Mutation, der Alten, 101. ſq.

Nabel, Inſtrument, 32.
Nablium, 221.
Nanno, eine Geliebte des Mimnermus, 81.
Nauigium Iſidis, 14.
NeKabhim, 32.
Neidhardt, dem iſt man die gleichſchwebende Temperatur ſchuldig, 165.
Neobule, 51.
Nero, 47.
Nexus, 187.
Nikomachus, 105.
Noah, 5.
Nomus, was ein Nomus iſt, 19, 20.
— — nach der Einrichtung Terpanders, 20. 65.
— wird von einigen falſch erklärt, 67.
— — verſchiedne Arten von Nomen, als apothetos, Schönion, Trimeles, 71, 72. Komarchios, Cæpion, Elegi, 73. Teuedeios, Bzotios, Aeolius, Orthius, Trochæus, Tetraœdios, 74; Polycephalos, Harmatios, 75; Cradias, Oxys, acutus, 76.
Notentabulatur der Griechen, 189. ſqq. 192.
— iſt ſehr beſchwerlich. 193.
Notger, Meiſter, von ſeinen Noten, 190.
Numerus, ſiehe Rhytmus.

Octave, Species Octavä wird mit Tonart vermiſcht, 71, 72.
Octavengattung, davon, 98.
— Harmonie, ſ. Symphonie.
Octochordum, 107.
Odiſche Muſik, 102.
Olympias, was man darunter verſteht. 45, ſqq.
Olympiſche Spiele, 45, 46, 47.
Olympus, der aeltere, ein geſchickter Flöteniſt, Nachrichten von ihm, 16, 17.
Orcheſis, 102.
Organiſche Muſik, 102.
Orgel, Wind- und Waſſerorgeln, 218, 219. Orgelpedal wird erfunden, 220.
Orgelwerke, Arten davon, 33.
Orlandus Laßus, 144.
Orpheus, Nachrichten von ihm, 22, 23.
Orthiſche Nomus, 74.
Oſiris, erſter König in Egypten, 5.

Pan, ſein Streit mit dem Apollo, 10.
Pan, erfindet die Siebenpfeiffe, 10.
Pans Pfeiffe, 33.
Päan, was man darunter verſteht, 40.
Pandura, 223.
Paracatalage, 52.
Paraphonie, was die Griechen ſo nennen, 143. 235. 238. 240, 241. ſeq.
Paris, 24.
Paucke, 33, 34.
Paucke, 223.
Pectis, 223.
Pedal wird erfunden, 220.
Peleps 45.
Penelope, 25.
Pentachordum, 110, 111.

Regiſter.

Perrault, Carl und Claude, vertheidigen die neue Muſik, 93.
Periander, 77.
Periota (Proſtratus) 106.
Petteia, 187.
Pfeiffe, ſiehe Flöte.
— — die krumme, lybiſche, Lockpfeiffe, 12, 13.
Phalaris, ſeine Hochachtung gegen den Stesichorus, 83, 84.
Phaon, 86.
Phemius, 25, 26.
Pherecrates, 213.
Philammon, Nachrichten von ihm, 19.
Philoxen, 214.
Pierius, 21.
Pindar, 200.
Pipinus, 219
Pittacus, 85.
Plato, 193.
Place, 187.
Plutarch, klagt über die Muſik ſeiner Zeit, 212. ſeq.
Poetik, 102.
Polyodie, was ſie iſt, 234.
Polyodiſch componiren, 234.
Polymneſt, 68. ſeqq.
Polyphoniſch componiren, 234.
Poſaunen, 32.
Pratinas, 200.
Preiſe in der Muſik, ſ. Wettſpiele.
— — Wer auf einen Preis Anſpruch machen wollte, muſte zugleich ein Componiſt und Ausführer ſeyn. 21.
Prinz, 92.
Proſtratus Periota, 106.
Pronomus, 72.
Prooimion, (ein Vorſpiel) 67.
Proſodion, zweyerley Arten deſſelben, 68.
Pſellus, 143.
Ptolomäus folgt dem Didymus in der Theorie, mit einiger Veränderung, 145. von ihm, 237.
Pythagoras, 106. ſein Octochordum, 107. erfindet die griechiſchen Noten, 107.
Pythagoras, ſein Quaternio. 147.
— — kennet nicht die wahren Ratiosnen der Terzen und Sexten, 147.
Pythermus, 21.
Pythiſche Spiele, ſ. Wettſpiel.

Quintenharmonie, ſ. Symphonie. Quintenfolge war ſchon bey den Griechen verboten, 236.
Quartenharmonie, ſ. Symphonie.

Rappel, 34.
Recitation, muſicaliſche, wie ſie geweſen, 53. ſqq.
Recitativ, in den franzöſiſchen wird der gerade und ungerade Tact auf eine wunderliche Art vermengt, 208.
Remond de St. Mard, 213.
Remus, 50.
Rhodope, 87.
Rom wird erbauet, 50.
Romulus, 50.
Roſcius ſtreitet mit dem Cicero in der Declamation, 103.
Rhythmik, 102. 166.
Rhythmopöie, von 166 bis 183.
Rhytmus,
— gleichförmig, mannigfaltig, 175.
— punctirte, 176, ſq.
— wie er angezeiget ward, 176.
— Eigenſchaften der Rhytmen, 179.
— wird beſchrieben, 166.
— von dem Rhytmo der Griechen, 167, ſqq.
— iſt gleich, 167. 168. doppelt, 168, hemiolifch, 168, epitritiſch. ibid.
— iſt einfach, zuſammengeſetzt, vermiſcht, 170. ſq.
— der dactiliſche, jambiſche, päoniſche. ꝛc. 172.

Sacadas Argivus, Nachrichten von ihm, 87.
Sackpfeiffe 33.
Sarti, ein ſchlechter Componiſt, 92.
Salinas, 127, 138.
Salomon, ſein hohes Lied wird für eine Art von Drama betrachtet, 28, 29, 30.
— vermehrt die Anzahl der Sänger und Spieler, 31.
Salpinx, 217.
Salpinx, 33.

Saltario, 102.
Sambuca, 223.
Sänger, der erſte, 3.
Sappho, eine ſo berühmte Dichterinn und Tonkünſtlerin, als Buhlſchweſter. 86, 87.
Saul, 26.
Sayten, Vermehrung der Sayten auf der Lyre, 22.
— von ihrer Vermehrung, 63, 64, 105, 106. ſiehe Töne.
Scalabrini, ein ſchlechter Componiſt, 92.
Schallmey der Alten, 217.
Schiffarth der Iſis, 14.
Scindapſus, 223.
Schleifungen der Griechen, 210, 211.
Scot, Pater, ſeine Hiſtorie mit den Delphinen, 79.
Schofar, 32.
Skalden, waren Sänger in den nordiſchen Königreichen, 7.
Seila, Tochter des Jephte, 26.
Seirites, 12.
Sem, 5.
Serpent, 32.
Sexfiguren der Griechen, 186.
Sextenharmonie, ſiehe Paraphonie.
Siebenpfeiffe, 10, 33, 218.
Simicon, 222.
Simonides, 106.
Singart, die Lesbiſche, 62, 63.
Singmuſik, wird erfunden, 3, 4.
Solmiſiren, wie ſolches bey den Griechen geſchahe, 185.
Species der Octave, was man darunter verſteht, 121.
— wie viele es giebt, 123, 129.
— ihre Nahmen, ihr Sitz, 130, 131. ſq.
Spiele, ſiehe Wettſpiele.
Spielmuſik wird erfunden, 3.
— wird mit der Singmuſik verbunden, 9.
Spieß, Peior, 244.
Spondeiasmus, 235.
Stentor, 24.
Streichorus, Nachricht von ihm, 83 ſq.
Stimmflöte, 217.
Strophe bey der Proceſſion, 83.
Sumphoneia, 33.
Symphonie, was die Griechen ſo nennen, 143. 234, 235.
— wird für die ganze Muſik gebraucht, 237.
Syringa Panos, 10.
Syrinx. 216.
Syſtem, was es in der Muſik der Alten iſt, 97.
Syſtem, die beyden kleinern der Griechen, 108. die beyden größern, 109. das größte, 110.
Tabulatur der Griechen, 189. ſeq. 192.
Tact, Tactordnung, ſ. Rhythmopöie.
Tact, auf wie vielerley Art ſelbiger bey den Alten geſchlagen ward, 178, 179.
Tactart, Vermiſchung der geraden und ungeraden, 208.
Takea, 32.
Tanz, ein wilder, 73.
— — Chortänze, 19. Kreistänze, 79.
Tanz, nackte und bekleidte Tänze, 41, 42.
— — apodictiſche oder demonſtrativiſche Tänze, 42.
Tanz, ſ. Hyporchema, Cordax.
— — Fechtertanz, 41.
— — gymnaſtiſcher Tanz, 41.
— — Anapalä, 42.
Tempo der Griechen, wie es genennet wird, 174.
Temperatur der Alten, 239, 240.
Terpander, ſeine Einrichtung der Nomen, 20. 65.
— — von ihm, 53. 61, 62, ſeqq. 106.
Terzenharmonie, ſiehe Paraphonie.
Teſtudo, 220. ſeqq.
Tetrachorde, verbundne, unverbundne, 106. 108.
Thaletas, 39.
Thamyras, Nachrichten von ihm, 17. 18. 19.
Theatraliſche Muſik, 213. ſiehe Declamation.
Theocles aus Mayus, 55.
Theſeus, 19.
Thyeſtes, 45.
Tibia, 216.
Ti-di, König in China, übt die Muſik, 7.
Ti-ko, wird von den Chineſern für den Erfinder der Singkunſt ausgegeben. 7.
Timäus aus Elea, 47.
Timotheus, 106.

Regiſter.

Timotheus, 214, 215.
Tiräus, 60.
Tonarten, ſind immer mit den Species der Octave vermiſchet worden, 121.
— — was eine griechiſche Tonart iſt, 210, 121, 122, 140.
— — wie viele es giebt bey den Griechen, 122.
— — ihre Nahmen, 123. ſqq.
— — ihre Anfangsſaiten, 124.
— — jede Tonart hat ihre Fiſten, 126.
— — die Tonarten in den mittlern und neuern Zeiten, 134. ſqq.
— — authentiſche, plagaliſche, 126.
— — die zwölf glareanuſchen, 136, 137.
— — in jeder griechiſchen Tonart ſind alle ſieben Octavengattungen enthalten, 138. ſqq.
Tonart, wird erfunden, die lydiſche und ioniſche, 21. die phrygiſche, 10.
Tonart, wird mit Species Octavä vermiſcht, 71. 72.
Tonation, eine Stimmpfeife, 217.
Tone, 187.
Tonfüße der Griechen, 172.
Töne werden von den Egyptiern mit den Vocalen ihres Alphabets benennet, 189.
Töne, ihre Eintheilung in ſingende, recitirende und ſprechende, 104. ſiehe muſikaliſche Declamation.
— — waren im Anfang ſehr wenig, 105.
— — wurden vermehret, 106. ſ. Sayten.
— — unbewegliche, 114.
— — bewegliche, 114.
— — Barypycni, appycni, meſopycni, oxypycni, Diatoni, 115.
Tonzeichen, der Griechen, 189. ſqq. 192.
— — ihre ungeheure Anzahl, 193.
Tophi, 33.
Transpoſitio, 134. ſ. Tonart.
Tribaden ſind alle lesbiſche Frauenzimmer, 86, 87.
Trigonon, 223.
Trimeles, ein griechiſches Rondeau, 71, ſqq. 89.
Tritonus, 240, 241.
Trommel, 33, 34.
Trompeten, allerhand Arten von Trompeten, 217 ſqq.
Trompeter, berühmte, 24.
Trompete, 32.
Tuba, 217.
Tuisco, König der alten Deutſchen, 7
Tympanum, 223.
Tyrrhenus, 60.
Ugabb, 33.
Ulyßes, 25.
Uricularii, 220.
Verſetzungszeichen, (enharmoniſche) 231.
Verwechſelung des Geſchlechts, 100.
Viadana, (Ludovicus) 228.
Vincenzo Galilei, 194, 224.
Vierthyllston. 113. 150. ſ. Klangageſchlecht.
Vocales, geſchickte zur Muſik, 185.
Voßius, (Iſaac verſteht die neuere Muſik, und deren Rhytmik nicht, 180, ſqq.
— — Iſaac, ein ſtarker Verfechter der alten Muſik, 93.
Wallis, vertheidigt die neue Muſik, 94.
Waſſerorgel, 218, ſq.
Weitzler, ein ſchlechter Muſicus, 99.
Wettſpiel, ſiehe Wettſtreit.
Wettſpiele, die pythiſchen, werden beſchrieben, 18, 87. 89.
— — die olympiſchen, 45, 46, 47.
— — die iſthmiſchen, 48, 89, 90.
— — die nemeiſchen, 48.
— — die carniſchen, 61, 48.
— — Urſprung der Wettſpiele, 49.
— — thargeliſche Wettſpiele, 89.
Wettſtreit. ſiehe Wettſpiele.
Wettſtreit von Natouen in Abſicht auf die Muſik 9.
— — zwiſchen dem Apollo und Marſyas, 9, 10.
— — zwiſchen dem Apollo und Pan, 10.
— — des Thamyras mit den Muſen, 17, 18.
— — des Miſenus mit dem Triton, 24.
Windorgel, 218, 219.
Xenocles, 47.
Xenocritus, 41, 43.
Xenodamus, 41, 42, 43.
Xun, ſoll bey den Chineſern die Tanzkunſt erfunden haben, 7.
Zarben, muſicirendes Frauenzimmer, 192.
Zarlino, 95, 97.
— — 127. 137. 144. verbeßert die Theorie, 164. 165. von ihm, 215.
Zeitmaaß, ſ. Rhytmopöie.
Zink, 32.

TAB. I

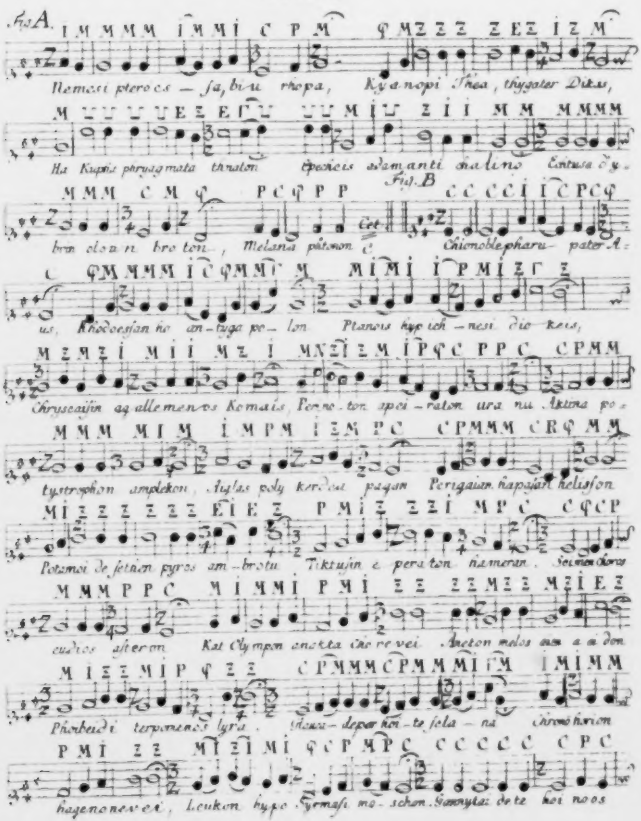


Fig. A
Nemesi ptero es — sa, bi.u rhopa, Kyanopi Thea, thygater Dikas,
Ha Kupris poryg mata tinaton Epeikeis adamanti chalino Entusa ō y.
Fig. B
bron eloa n bro toin, Melana pāsson ē Chionoblepharu pater A:
us, Knōdoessan ho an-tiga po- lon Ptanois hypteh -nesi dio- kois,
Chryseaiōn ag allemenos Komais Perno-ton apei -raton ura nu Aktina po:
tystrophon amphekon Auglas poly kerdeai pagan Perigaian hapsian helisson
Potmoi de fetion pyros am-brotu Tiktujin e pera ton hameran. Seiren dora
eudios ather om Kai Olympon anakta Dio re vei. Aneton melos aua a a don
Phorbeidi terpomenos lyra. Idaia- depar kon-te fela — na Chrysothronon
hagenoneve e, Leukon hypo Pyrmasi mō- schon Gennytas de te koi nous

TAB. II.

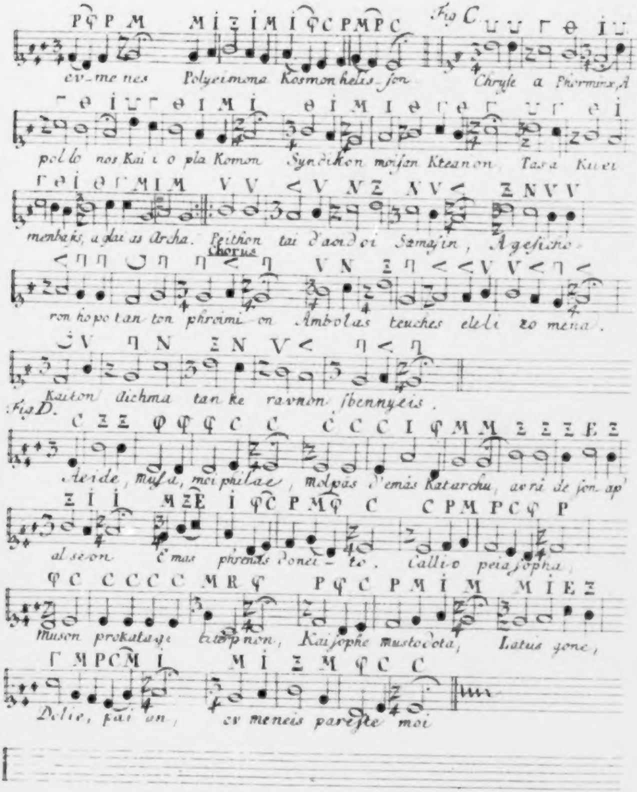


Fig. C
ev_me nes Polyeimona Kosmon helis jon
Chryse a Phorminx, A
pol lo nos Kai i o pla Komon Syndikon moisan Kteanon Tas a Kuei
menbajis, a glai as Archa. Peithon tai d'aoidoi Samajin, Agesicho-
Chorus
ron hopo tan ton phroimi on Ambolas teuches eleli zo mena.
Kaiton dichma tan ke raunon sbennyeis.
Fig. D.
Aeide, musa, moi philae, molpas d'emas Katarchu, avri de son ap'
al se on Emas phrenas donei - to. Calli-o peia sopha,
Muson prokatage terpnon, Kai sophe mustodota, Latus gone,
Delie, pai on, ev meneis pareste moi

Tab. III

Fig. E. *Notae Lydii Modi.*

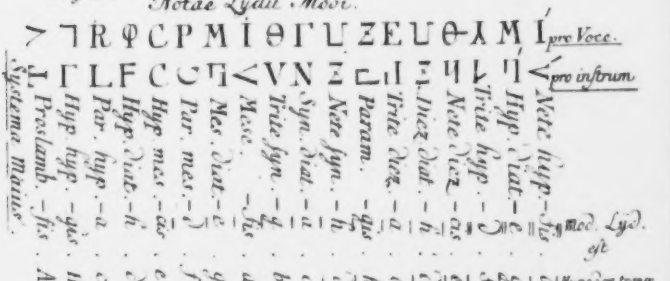
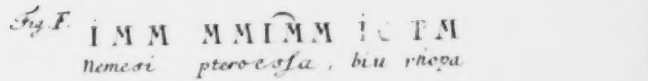


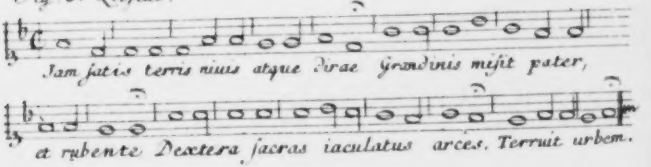
Fig. F.

Nemeai ptero-essa, biu rhoya



Kyanopi Thea, thygater Dikas, cet.

Fig. G. Lesbius.



Jam satis terris nivis atque dirae Grandinis misit pater,

a rubente Dextera sacras iaculatus arces. Terruit urbem.

TAB. IV.

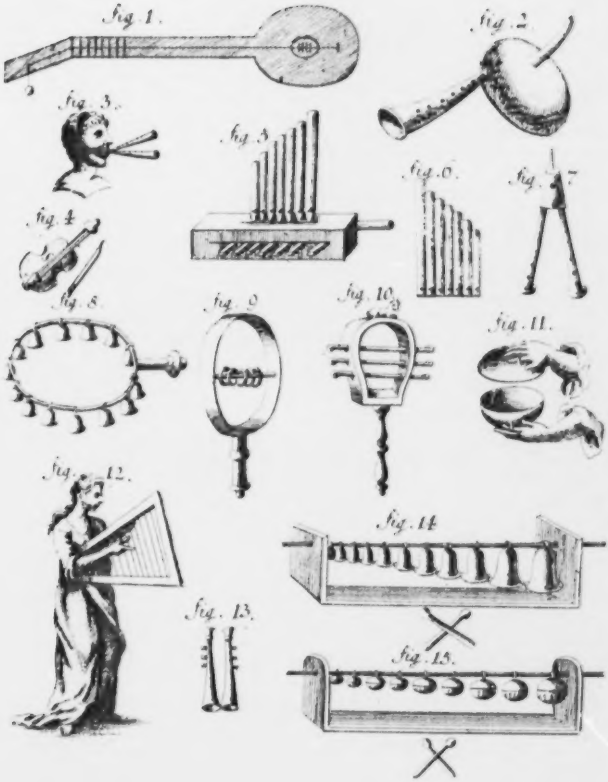


fig. 1.
fig. 2.
fig. 3.
fig. 3.
fig. 4.
fig. 5.
fig. 7.
fig. 8.
fig. 9.
fig. 10.
fig. 11.
fig. 12.
fig. 13.
fig. 14.
fig. 15.

TAB. V.

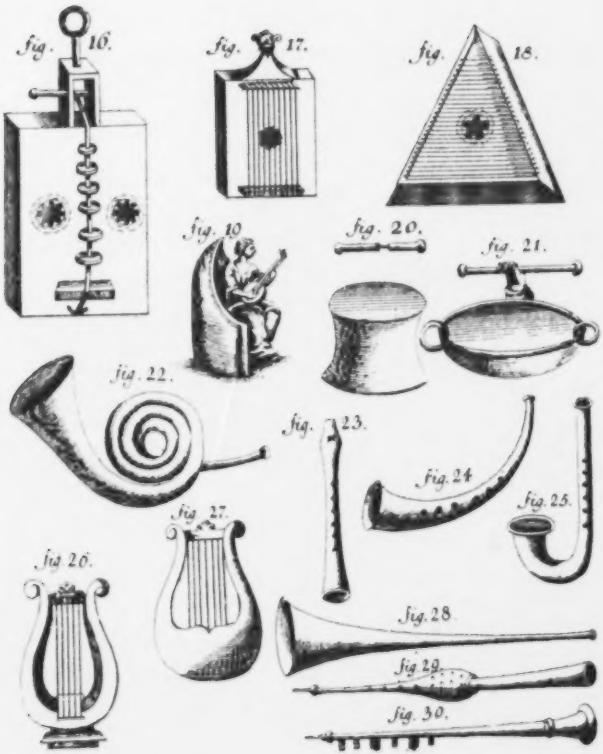


fig. 16.
fig. 17.
fig. 18.
fig. 19.
fig. 20.
fig. 21.
fig. 22.
fig. 23.
fig. 24
fig. 25.
fig. 26.
fig. 27.
fig. 28
fig. 29.
fig. 30.

TAB. VI.

Fig. 33.

℣ Rorate cœli desuper, et nubes pluant iu-

stum. Aperiatur terra et germinet

salvatorem. Cœli enarrant gloriam Dei, et

opera manuum eius adnunciat firmamentum.

Fig. 34. ℟ Resurrexi et adhuc tecum sum

alleluia. Posuisti super me manum

Tuam alleluia. Mirabilis facta est sci-

entia tua. alleluia. alleluia.

Fig. 35. Domine probasti me et cognouisti me. Tu

cognouisti sessionem meam et resurrec-

tionem meam.

Fig. 36. Pascha nostrum immola-

tus est Christus

℣ Epule mur in a zymis

sinceritatis et veritatis.

Fig. 31.

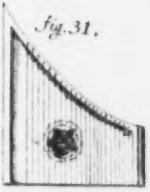


Fig. 32.

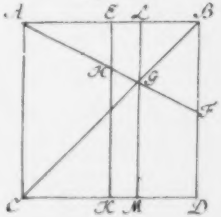


Fig. 37. b

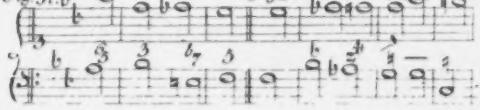
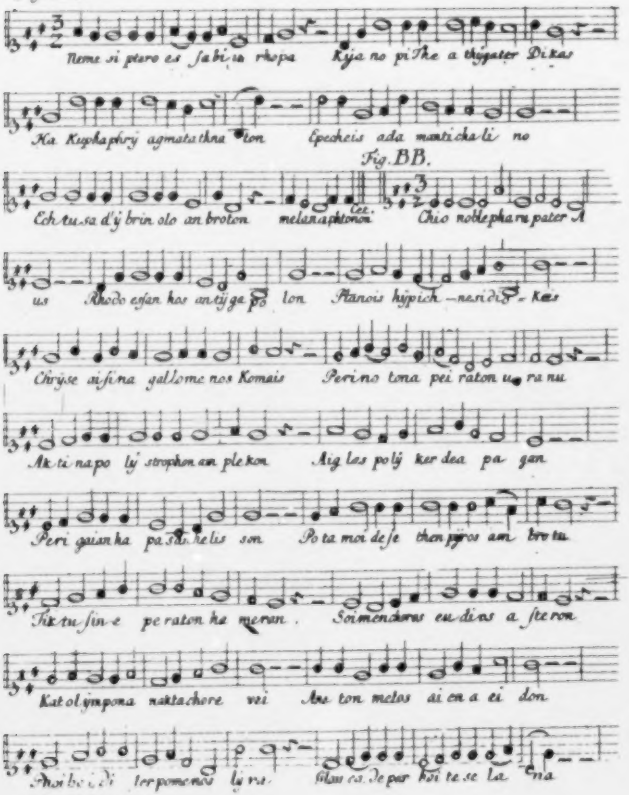


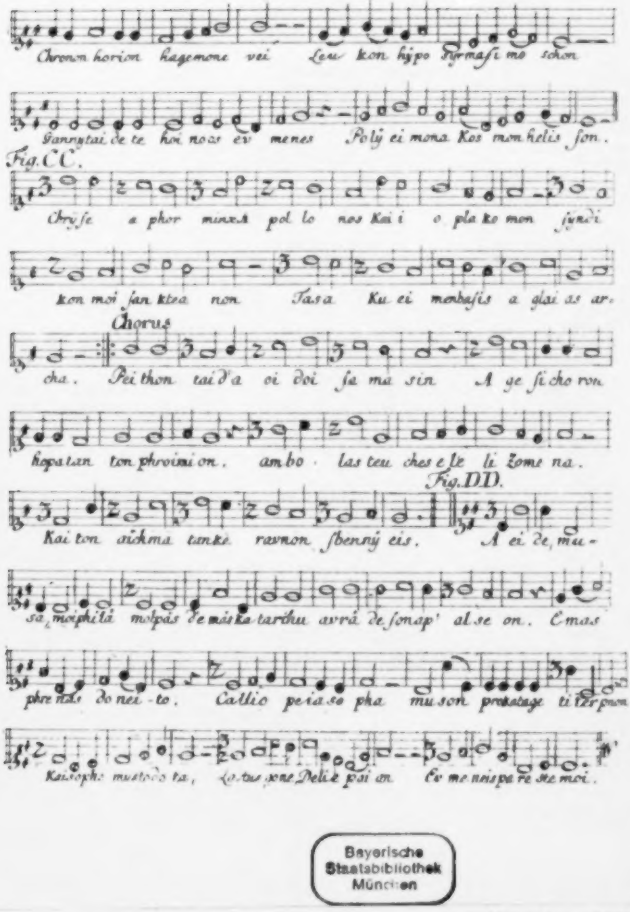
Fig. 38.

TAB. VII.

Fig. AA.



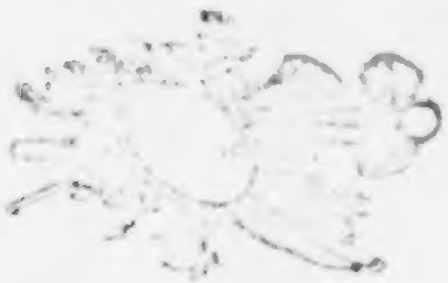
Tab. VIII.



Bayerische Staatsbibliothek München

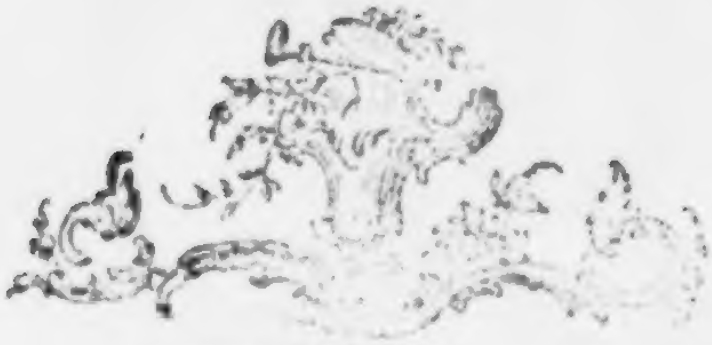
Legende einiger Musikheiligen.

Ein Nachtrag
zu
den musikalischen
Almanachen und Taschenbüchern
jetziger Zeit,
von
Simeon Metaphrastes,
dem jüngern.



Nebst 2. Notentafeln.

Cölln am Rhein,
bey Peter Hammern. 1786.



BAYERISCHE STAATS BIBLIOTHEK MÜNCHEN

Vorrede.

Simeon Metaphrastes, ein griechischer Schriftsteller aus dem Xten Jahrhundert, hat nach dem Bericht des Abts Fleury, die theils in mehrern Büchern hin und wieder versteckte, theils nur unter wenigen cüriösen Personen durch mündliche Ueberlieferung circulirende Lebensgeschichte der Kalenderheiligen zu allererst in ein Volumen gebracht und zusammen geschrieben. Da wir schon seit einigen Jahren Almanache haben, worinnen *ad modum Minellii* die Tage des Jahres

mit Nahmen von Musikern bezeichnet sind, aber von manchem, wenigstens in gewissen Gegenden, nichts als der bloße Nahme zur Zeit bekannt geworden, so würde es vielleicht nicht unehen seyn, wenn jemand die Denkwürdigkeiten dieser letztern aufsuchte, und die derjenigen, von welchen wir schon in andern Büchern sichere Nachrichten haben, mit neuen Factis vermehrte. Auf die von einem Freunde der musikalischen Legende in einer Gesellschaft aufgeworfne Frage, warum sich dieser jemand nicht fände, erinnerte ich mich, daß ich die Ehre hätte, den Nahmen des obgenannten griechischen Schriftstellers zu führen, (mag er doch immer nach dem Urtheile des Herrn Fleury ein schwülstiger Schriftsteller seyn;) und dieses war mir genug um mich zu erbieten, eine solche Sammlung von musikalischen Denkwürdigkeiten zu unternehmen, wenn sich nur ein Verleger fände, der Lust und Muth genug hätte, einige Ballen Maculatur daran zu wagen,

ohne

ohne deswegen ein sauer Gesicht zu machen. Der Verleger fand sich in eben derselben Gesellschaft, und zu meinem größten Vergnügen einer der galantesten Verleger unserer Zeit, ein Mann von kurzer Entschließung, der allezeit gut Schreibpapier nimmt, und nicht gewohnt ist, um einen Bogen mehr oder weniger einen halben Tag Bedenkzeit zu nehmen. Den Augenblick fieng ich an, überall wo von Musik gesprochen ward, mit mehrer Aufmerksamkeit zu hören, als vorhin, und meine Schreibtafel aus der Tasche hervorzulangen. Ein paar gute Freunde erboten sich an meiner Unternehmung Theil zu nehmen, und mir getreulich an die Hand zu gehen. Es währte nicht lange, so waren wir mit einer zu einem mäßigen Bande hinlänglichen Sammlung musikalischer Anekdoten fertig. Hier ist sie. Sollte sie mit einem gütigen Anblick beehret werden, so ist Stof zu mehrern Theilen da.

Vorrede.

Vielleicht können sich nach dem Ermessen scrupulöser Puristen in der Geschwindigkeit einige Sachen mit untergeschlichen haben, die nicht gar zu keuscher sind, und lieber zu unterdrücken als von Heiligen zu erzählen wären. — Ich antworte hierauf, daß zuvörderst unter einem Heiligen vom Parnaß, und unter einem in canonischer Form gebildeten Kirchenheiligen ein Unterscheid zu machen ist, und an einem Heiligen von der ersten Sorte vieles übersehen werden kann, was man an einem von der andern Classe tadeln würde. Ich will eine kurze Parallele versuchen.

Ein gewöhnlicher Heiliger führet ein schmutziges Leben *); vernachläßigt Bart

Ein Musikheiliger ist ein reinlicher Mann; befleißigt sich einer galanten Auf-

*) Ich beweise es aus dem Leben des vor nicht gar langer Zeit in den Himmel versetzten Benedict Joseph Labre, der zwar vor der Hand nur selig gesprochen ist, aber doch mit der Zeit für heilig erkläret werden wird. (Man sehe die beliebte Berlin. Monatschrift vom März 1785.) Ich weiß, daß man der Wirthschaft unsers theu-

Bart und Haare, kämmet sich allenfalls nur mit den Fingern, und ist auf dem Kopfe und Leibe mit unangenehmen Kostgängern geplaget;

riechet nach Meerrettig und Vollen;

geht baarfuß, allenfalls mit gar schlechten aus alten Schuhen gemachten Pantoffeln, in zerlumpter Kleidung einher, träget einen Strick um den Leib, einen hölzernen Rosenkranz um den Hals, und das Leben der eilftausend Jungfern in der Tasche;

brin-

Aufführung; läßet sich nach der neuesten Mode frisiren, ꝛc.

riechet nach Eau de Luce;

kleidet sich wie ein Hofjunker, führet ein paar goldne Tabatieren en Compagnie, träget zwey Uhren, hat kostbare Ringe, und eine gelehrte Broschüre in der Tasche;

schläft

theuern Labre das Leben verschiedner Kayser, Könige, Päbste und anderer Großen der Welt, die sich etwas galanter betrugen und dennoch canonisiret wurden, entgegen sehen kann. Aber da die meisten Seeligen und Heiligen nur gemeinen Standes gewesen, so kann man das Leben des Labre als das Regulativ ansehen, wornach sich diejenigen bilden müssen, die mit den Heiligen höherer Abkunft, vor deren Thüren sie auf dieser Welt lagen, einst in jener aus der Schaale des himmlischen Nektars Brüderschaft trinken und für würdig erkläret werden wollen, einen Platz in unsern Kalendern einzunehmen, welches kein gemeiner Vorzug ist.

bringet die Sommernächte unter m freyen Himmel zu, und schläft des Winters in einem Stalle;

fastet auf der Welt, um dort Ambrosia zu genießen;

sammlet die auf einen Misthaufen geworfnen Citronen und Pomeranzenschaalen,

trinkt nichts als Wasser oder sauer Bier;

will für einen Feind der Weiber angesehen seyn;

machet alle seine Reisen und Wallfahrten zu Fuß, von einem Dorfe zum andern;

hat in seinem Leben mit nichts als Bauerlümmeln und gemeinen Leuten zu thun;

ist plump, ungezogen, wild ꝛc.

verkriecht sich in den Kirchen in die Winkel;

glaubt

schläft gerne in einem wohlgemachten Bette, wie andere Menschenkinder;

ißt sich in der Welt satt, um dort zu fasten;

weiß die Citronen und Pomeranzen zu nutzen, ehe die Schaalen weggeworfen werden; ist ein Liebhaber von Punsch und Bischof;

trinkt gerne Burgunder und Champagner;

macht kein Geheimniß daraus, das schöne Geschlecht anzubeten;

fähret allezeit mit Extrapost von einer Residenz zur andern;

suchet nur mit Personen von Stande umzugehen;

ist höflich, wohlerzogen, geschmeidig ꝛc.

läßet sich in der Kirche vor aller Welt sehen; machet bald diesem

	sem bald jenem ein Compliment, wirft seiner Schöne auch wohl ein Küßchen zu;
glaubet Nixen, Feyen * Kobolde, Alpen, Waldmänner, Gespenster, Wehrwölfe ꝛc.	glaubet von allem diesen nichts.
redet von nichts als Buße und Bekehrung;	spricht von Comödien, Opern, Redouten, Concerten, Piqueniques, Spatzierreisen, angenehmen Gärten ꝛc.
polemisirt gerne und will alle Welt, bis auf die Fische und Frösche, zu seinem Glauben bekehren;	schwanket öfters ein wenig in seinem Glaubenssystem;
hält entweder den linken Backen hin, wenn er auf den rechten einen Schlag bekommen hat, oder prügelt sich mit seinen Feinden auf die Faust herum;	läßet nichts auf sich sitzen, und schläget sich zierlich mit dem Degen, nach den Regeln der Fechtkunst;
verkleinert öfters die moralischen Handlungen anderer Menschen;	läßet die Leute leben wie sie wollen, und tadelt nichts weiter als die Composition, oder Execution eines andern Artisten;
ist im Stande, zur Behauptung seiner Meinungen,	danket für diese Ehre.

thut

*) Vor hundert und zweyhundert Jahren schrieb man allezeit Feyen, und nicht Feen.

gen sich schießen und braten zu lassen;	
thut erst nach seinem Tode Wunder;	thut Wunder in seiner Kunst währendem Leben;
seine Lumpen werden zu Reliquien zerschnitten, nebst den Gliedern seines verstümmelten Körpers an Kloster verschenket, in kostbaren Kasten aufbewahret, und manchesmal in Procession herumgeführet;	die Reliquien seines Geistes werden den Musen gewidmet, gesungen und gespielet;

und so weiter.

Hiernächst kommen in der Kirchenlegende selbst Sachen vor, die, so heilig und verehrungswürdig sie immer seyn mögen, dennoch allezeit Personen von delicater Empfindung beleidigen werden. Um meinen Satz nur mit zwey oder drey Exempeln darzuthun, so verweise ich den curiösen Leser **auf das Leben des heiligen Adhelm**, der sich bey dem Anfalle unordentlicher Begierden zwischen zwey nackte Frauenzimmer legte, von welchen keines das Gelübde der Keuschheit gethan hatte, und in dieser Lage dem Teufel und seinen Lüsten trotz

both;

both; **auf das Leben des heiligen Origenes**, der in der Meinung sich besser zu bilden, als ihn Gott gebildet hatte, sich aus eigener Bewegung einer Operation unterwarf, die der **Ritter von Amantini**, Königl. französischer erster Sopransänger, verboten haben würde, wenn er im Stande gewesen wäre es zu thun; **auf das Leben des heiligen Guignolet**, dessen Bildsäule die Kraft hat, alle hübsche Frauen, die mit ihren Männern unzufrieden sind, zu fruchtbaren Müttern zu machen, wenn sie —— —— ich unterstehe mich nicht, den abseiten der gläubigen Frauen darzu erforderlichen Proceß zu beschreiben, und bemerke nur, daß der heilige Guignolet dem **heiligen Itephallus** *) des alten Roms substituiret zu seyn scheinet. Wer sich noch mehr in Absicht auf diese Materie erbauen

*) Eigentlich und in der Kunstsprache der heydnischen Religion wird er der Gott Itephallus genennet, weil die alten Römer keine Heiligen, sondern Götter hatten.

bauen will, beliebe die sogenannten und im Jahre 1702 herausgegebenen Avantures de la Madonna & de St. Francois d'Assise par le révérend Pere Renoult, nachzuschlagen.

Nun schließe man, bey dem vorhin dargelegten Unterscheid zwischen einem gewöhnlichen Kalender- und einem Musikheiligen, vom größern aufs kleinere. Wenn die Legende der erstern Sorte von Heiligen mit gewissen Erzählungen untermischet ist, die ob sie gleich von geweihten Händen ehrwürdig gemachet worden, dennoch gewissen Lesern seltsam vorkommen werden, soll man da Bedenken tragen, in dem Leben der Musikheiligen Sachen zuzulaßen, die, wo nicht unterrichtend, doch allezeit belustigend sind, und wenigstens zur Characterisirung dieses oder jenen merkwürdigen Individui gehören? Hat der Legendenschreiber sich außerdem bemühet, das Factum auf eine am wenigsten anstößige

ge Art vorzutragen, da wo solches möglich gewesen: so deucht mir, daß man ihn so wenig als einen Casuisten oder Mediciner bey Beschreibung gewisser Fälle, des Lasters des verletzten Wohlstandes beschuldigen könne.' Ein gewisser Dichter sagt:

Dem Weisen, kann er nur den Ausdruck klüglich wählen,
Stehts frey, das närrsche Thun der Menschen zu erzählen.

Ich habe, ohne auf die Vorrechte eines Weisen Anspruch zu machen, bey Zusammentragung der gegenwärtigen Denkwürdigkeiten eben so gedacht, und erwarte mit aller Gelassenheit, was die Herren Journalisten, bey näherer Beleuchtung derselben denken werden.

Sollten einige Leser an der Fortsetzung dieses Werkchens Theil nehmen,

und selbiges mit ihren Beyträgen bereichern wollen, so belieben sie solche unter der Adreße: **An die Herausgeber der musikalischen Denkwürdigkeiten**, durch einen bloßen Umschlag an den **Hrn. Kammermusicus Müller**, Entrepreneur und Director des im englischen Hause zu Berlin errichteten Concerts, jedoch **postfrey** und mit Meldung ihres Nahmens, Characters und Wohnorts, gelangen zu laßen. Ohne Beobachtung dieser Formalitäten können ihre Heiligen nicht das Glück haben, mit den unsrigen in einem Buche zu figuriren. Annoch wird von uns voraus gesetzt, daß die Herren Contribuenten für die **Wahrheit ihrer Anekdoten** stehen, weil wir durch die Wahrheit der Sachen, unserer Legende einen unterscheidenden Character geben, und sie nicht den Vorwürfen eines musikalischen **Beßarion** *), oder den Expurgatio-

*) Als der Cardinal Beßarion einst zu Rom gewisse Leute canonisiren sah, von welchen man nicht

gationen eines muſikaliſchen **Mabillon, Papebroch, de Launay** *) ꝛc., preiß geben wollen. Wer ein halbes Dutzend Anekdoten liefert, bekömmt gratis ein Exemplar auf Schreibpapier, welches ihm durch Beſorgung einer Handlung von Leipzig aus franco übermachet werden ſoll. Unter oben angezeigter Adreße können auch diejenigen, die wider den einen oder andern Artikel der gegenwärtigen Sammlung etwas einzuwenden haben, ihre Berichti-

nicht mit Wahrheit ſagen konnte, daß ſie ein canoniſches Leben geführet hatten, ſo brach er voller Unwillen in die Worte aus: Ah! che queſti ſanti moderni me fanno aſſai dubitare delli paſſi.

*) Alle dieſe Herren haben verſchiedne Heilige aus dem Kalender ausgeſtrichen. — Man erzählet, daß ein Pfarrer von St. Euſtache zu Paris, ſo oft er dem Herrn de Launay auf der Straße begegnet, demſelben eine tiefe Verbeugung gemachet, und als jemand ſeinen Bewegungsgrund dazu wiſſen wollen, geantwortet habe, daß es aus Furcht geſchähe, der Herr de Launay möchte auch einmal über ſeinen Heiligen kommen, und denſelben ausmerzen. Man ſehe des Herrn J. C. N. vernünftige Gedanken, III. Theil. Seite 32. 33.

richtigungen und Verbesserungen gefälligst einschicken. Geschrieben zu Cölln am Rhein. Am 1. März, 1786.

Simeon Metaphrastes,
der jüngere.

Denkwürdigkeiten

einiger

Musikheiligen.

Erstes Dutzend.

Erſtes Dutzend

der

muſikaliſchen Denkwürdigkeiten.

(I.)

Als der berühmte **Tartini** die Regeln der Harmonie genugſam ſtudiret hatte, und nunmehro anfieng ſich ſeine Sonaten und Concerte ſelber zu ſetzen, ſo faßte er den löblichen Gedanken, keine Copie von einem ſeiner Vorganger oder Zeitgenoſſen, ſondern ſelbſt ein Original zu werden. Er konnte aber wegen der Art des Stils

nicht sogleich zu einem Schluße mit sich selbst kommen, und er zerriß manches Tonstück, womit sich mancher andere ein großes Air gegeben haben würde, und welches in der That vielen Kennern, nur ihm nicht gefallen hatte. Wenn er ein Solo setzte, wo der Baß beynahe soviel zu thun hatte als die Hauptstimme, so kam es ihm vor, als wenn er dieses Tongewebe schon von hundert andern gehöret hätte; und wenn er die Hauptstimme vorzüglich arbeiten, und den Baß nur so neben her schlendern ließ, so kam ihm dieses zu mager vor, und er war wiederum nicht mit sich zufrieden. Kurz er machte sich entweder das Componiren sauer, oder es mochte ihm in der That sauer werden. Eines Tages fiel es ihm ein, einen Versuch zu machen, ob es ihm nicht durch einen besondern Gebrauch des Rhytmus und Metrum gelingen würde, sich eine neue Schreibart zu machen, und etwas hervorzubringen, was nicht allein andern, sondern vorzüglich ihm selbst gefallen würde. Er brachte seinen Entschluß zur Wurklichkeit, und nun war er zum ersten male mit sich zufrieden. Vielleicht hätte er sich bald wiederum neuen Speculationen überlaßen, wenn er nicht in der darauf folgenden Nacht eine gar besondere Erscheinung gehabt

habt hätte, wie er sowohl dem ehemaligen Herrn Concertmeister Graun, und dem Herrn Quanz als andern Musikern erzählet hat *). Es kam ihm im Traume vor, als wenn er einen Besuch bekäme von dem Fürsten der Hölle, der den alten Hans Carvel beym Lafontaine mit einem Ringe beschenkte, den er beständig am Finger tragen sollte, um seine junge lusterne Frau vor den Anfällen muthwilliger Hände zu sichern. Dieser schwarze Mann (!!!) präsentirte sich dem Tartini mit dem Erbieten, von diesem Augenblicke an sein beständiger Diener zu seyn, und seine musikalische Wünsche in allem zu erfüllen. Griff Tartini nach der Violine, um einen Einfall zu probiren, so griff der Concertmeister Proserpinens nach Papier und Feder und schrieb ihn auf. Ja öfters bat sich der letztere die Violine selber aus, wiederholte den Einfall des Tartini, verwebte ihn mit einem neuen Gedanken, brachte alles in den schönsten Zusammen-

*) Auch dem Herrn de la Lande, wie aus Burney's musikal. Reisen, von Ebeling übersetzt, 1. Th. S. 87 zu ersehen ist. Der berühmte Herr Capellmeister Hiller erkläret zwar in der Biographie des Tartini diesen Traum für ein Märchen. Indessen sehe ich die Unmöglichkeit desselben nicht ab.

hang, und ersuchte seinen Schüler, das gehörte auf der Violine mit eigener Hand zu wiederhohlen, und in gehörigem Verhältniß weiter fort zuführen. Der Teufel und Tartini brachten unter diesen musikalischen Uebungen eine ganze Weile zu, und componirten um die Wette, ehe der letztere, bey dem es nicht ohne Angstschweiß abgegangen war, unter starkem Herzklopfen erwachte. Noch voll von allem was er im Traume erfahren hatte, ließ er sich ein brennendes Licht bringen, ergriff die Violine, fieng an zu componiren, und brachte in einer Stunde die Hauptlinien einer Sonate zu Stande. Ungeachtet es ihm nun schien, als wenn diese von ihm hernach vollständig ausgearbeitete Sonate, die er die Teufelssonate zu nennen pflegte, bey weitem nicht die Vorzüge derjenigen hätte, die er mit Hülfe des schwarzen Mannes im Traume componiret hatte, so fieng sich doch von diesem Augenblicke sein ganzes Compositionstalent zu entwickeln an; er glaubte gefunden zu haben was er gesucht hatte; er brachte nicht mehr ganze Tage auf Erfindung eines Satzes von vier Takten zu; eine Menge neuer Gedanken, die mit der von ihm abgezielten Schreibart übereinstimmten, drängten sich aus seiner Seele hervor, er konnte

kaum

kaum so geschwinde schreiben, als er dachte, und alle Welt sagte seit dieser Zeit, daß Tartini wie ein Teufel spielte. —

Mir fallt bey dieser Gelegenheit eine beynahe ähnliche Geschichte ein, die einem zu seiner Zeit sehr bekannten deutschen Improvisatore, dem Herrn Prediger **Schönemann** in Berlin begegnet ist. Selbiger wollte mit Gewalt ein Dichter werden, und das Dichten ward ihm zum Anfange seiner poetischen Laufbahn so sauer, daß er öfters ganze Tage auf einen Vers zubrachte. Er fiel vor Verdruß und vieler Arbeit in ein hitziges Fieber, fieng an in den heftigsten Paroxismen in der Sprache der Musen zu reden, und befand sich nach seiner Wiederherstellung im Stande, mehr als hundert Verse in einer Stunde zu erfinden, welches dem Herrn **Gottsched**, der zu dieser Zeit auf den Titel eines Dichters Anspruch machte, in einer Nachahmung der zweyten Satyre des Boileau Gelegenheit gab, sich folgender Gestalt über die Schönemannische Reimerey lustig zu machen:

— — — Beglückt ist **Schönemann**,
Der ganze Predigten in Versen halten kann.
Dies Wunderwerk der Welt wird noch zuletzt die Gassen

Des prächtigen Berlins mit Reimen pflastern laßen.
Das Reden fällt ihm schon in Prosa ziemlich schwer,
Er stürzet ein Gedicht gleich ganzen Strömen her,
Und weiß ein länger Lied im Husten vorzubringen,
Als man in Jahr und Tag vermögend ist zu singen.
Und ist das tolle Zeug schon kraftlos, kalt und matt,
Daran ein Witziger Verdruß und Eckel hat,
So wird es ihm doch nie an dummen Lesern fehlen,
Die des Verlegers Ohr um seine Schriften quälen.

Man beliebe unterdeßen nicht die Virtu und den scharfsinnigen Geist des Tartini mit dem Gewäsche eines Schönemann zu vermengen.

(II.)

Eine Lieblingssängerinn des Hrn. **Gluck**, die Madem. **Arnoult** zu Paris, fieng an etwas corpulent zu werden, ohne daß man auf eine ihr bevorstehende Wassersucht die Schuld werfen konnte. Eine theatralische Mitschwester, die Madem. **Vestris** die in einem sehr zweydeutigen Rufe stand, ließ es sich einfallen, derselben über diesen Vorfall bey einer gewissen Gelegenheit eine beissende Anmerkung zu machen. „O meine „Geliebte, antwortete die Madem. Arnoult „ganz gelassen, dieser Vorfall muß dich „nicht Wunder nehmen. Ein armes „Mäuschen, das nur ein Loch hat, ist „leicht gefangen."

(III.)

Ein bejahrter Virtuose, der etliche hundert Concerte und eben so viele Sonaten, ohne es zu bemerken, beynahe mit eben denselben Passagen componirt hatte, dergestalt, daß alle Tonstücke einander ähnlich sahen, und eines bloß die Veränderung des andern zu seyn schien, spielte dem Hrn. D. **Burney** zwey Sonaten vor, davon die eine erst aus der Arbeit kam, und die andere schon über vierzig Jahr alt war. Wie gefällt Ihnen diese

alte Sonate in Vergleichung mit der neuen? fragte der Virtuose. „Ich finde, antwortete „Burney, daß die alte sehr viele neue Pas„sagen enthält."

(IV.)

Der Abt de Baigne, in Diensten Ludwigs des XIten Königs von Frankreich, war ein Mann von vielem Verstande, und beschäftigte sich sehr mit Verbesserung musikalischer Instrumente. Als der König sich eines Tages mit ihm über die Verschiedenheit der Töne der Thiere, und über die musikalische Nachahmung der Stimmen einiger Singvögel unterredete, so gab er ihm den komischen Auftrag, einen Versuch zu machen, ob nicht auch von dem Grunzen der Schweine in der Musik Gebrauch zu machen wäre. Der Abt versprach es mit der Bitte, daß Se. Majestät geruhen möchten, ihm eine nahmhafte Summe Geldes zur Ausführung dieser Idee auszahlen zu lassen. Sobald dieses geschehen war, gab er hin und wieder Commißion, ihm Schweine von verschiedener Größe, Stimme und Alter herbey zu schaffen. Er untersuchte ihre Eigenschaft in Absicht auf die Höhe und Tiefe des Tons, und nachdem er so viele gefunden

funden hatte, daß er eine völlige Tonleiter formiren konnte, so stellte er sie nach Ordnung derselben, unter ein mit Saint bedecktes Pavillon oder Gezelt, vor welchem ein mit spitzigen Stacheln versehenes Griffbrett angebracht war. Wenn nun ein Tangente niedergedrückt ward, so bekam das hinter selbigem postirte Schwein einen Stich, welcher solches zu grunzen veranlaßte. Auf diese Art entstand eine musikalische Schweincapelle, von welcher der Abt de Baigne Director ward, und welche, wenn der König gewisse possierliche Lieblingslieder sang, ihn accompagniren mußte.

(V.)

Der berühmte Musiker aus Milet Timotheus der rothköpfigte, gehöret unter diejenigen, welche die Musik mit bis dahin unbekannten Tonen zu bereichern, und der nur mit sieben Saiten bisher bespannten Lyre annoch vier hinzuzufugen anfiengen. Nachdem derselbe bereits an verschiedenen Oertern Griechenlands seine Künste dargelegt und Beyfall gefunden hatte, so kam er auch nach Lacedämon, wo selbige aber so wenig Eingang fanden, daß vielmehr

mehr von dem dasigen Senat, der gerne alles bey den alten Gewohnheiten lassen wollte, folgende Verordnung wider ihn publiciret ward: „Demnach Wir erfahren „haben, daß der milesische Tonkünstler „Timotheus in unserer Stadt angekommen, „von selbigem aber bekannt ist, daß er die „alte Musik hindansetzet; die siebensaytige „Lyre verwirft; anstatt eines simpeln und „ordnungsmäßigen Gesanges, allerhand „buntes und verwirrtes Zeug hervorbrin„get; die verschiedenen Geschlechte der „Musik unter einander wirft, und sie mit „unschicklichen Diäsen verfälschet, und über „dieses sich bey der Feyerung der eleusy„nischen Geheimnisse nicht ordentlich be„tragen hat: so wird dem Policeydirecto„rio der Stadt hierdurch aufgegeben, den „gedachten Timotheus über alle diese Punk„te zu vernehmen; ihn zu nöthigen, die „vier überflüßigen Sayten von der Lyre „herunter zu schneiden; ihn aus der Stadt „zu verweisen, und die zurückbehaltene sie„bensaytige Lyre an dem Gerichtsorte mit „der Warnung aufzuhängen, daß sich keiner „einfallen lasse, irgend eine unsern Ge„wohnheiten und guten Sitten nachtheilige „Neuerung in Lacedämen vorzunehmen.“ An diesem Orte würde Lully keinen Cembert,

Rameau

Rameau keinen Lully, und weder Gluck noch Piccini einen Rameau, in Vergessenheit gebracht, und weder Quanz noch Trommlitz mit ihren der Flöte hinzugefugten Klappen ihr Glück gemacht haben.

(VI.)

Man erzählt von einem engelländischen Cavalier, der unter der Regierung der Königinn Elisabeth bey Hofe Dienste suchte, daß, als er einer der ersten und schönsten Hofdamen seine Aufwartung gemacht, derselben, weil sie vielleicht eine blähende Speise genossen hatte, eine Begebenheit zugestoßen sey, welche man dem Blaserohr des Windgottes würde zugeeignet haben, wenn es nicht im Zimmer gewesen wäre; daß der Cavalier laut zu lachen angefangen, und daß ihm die Dame darüber einen Verweiß gegeben, mit der Erinnerung, daß, wenn er auf jedes Luftgen Acht geben wollte, er nicht bey Hofe gut fortkommen würde. — Eine ähnliche Begebenheit trug sich unter der Regierung Ludwigs des XIVten, Königs von Frankreich, mit der Mademoiselle d'Orleans (einer Prinzeßinn von Geblute) zu, als sie eines Ta-

ges

ges mit einem gewissen Cavalier, der ihr nicht gleichgültig war, einen lebhaften Wortstreit hatte. Da alle besondere Begebenheiten in Frankreich besungen werden, so säumte auch diese nicht, die Aufmerksamkeit der Dichter zu erregen, und unter andern Versen, womit sie verewigt ward, kamen auch folgende zum Vorschein:

Mon cœur outré de déplaisirs
Etoit si gros de ses soupirs,
Voyant votre cœur si farouche,
Que l'un d'eux se trouvant réduit
A ne pas sortir de la bouche,
Sortit par un autre conduit.

Von Seufzern, durch Verdruß erzeugt,
Daß nichts dein störrisches Herze beugt,
War's meinige so angehäufet,
Daß einer, welcher Luft begehrt,
Da ihm der Mund den Durchgang wehrt,
Sich anderswo hindurch gestreifet.

Dergleichen Ausbrüche schalkhafter Laune erscheinen selten in Frankreich, daß die Bruder der Poeten, die Musiker nicht daran Theil nehmen sollten. Es geschah auch hier, und vielleicht gehört die Melodie, die **Lully** auf vorhergehende Verse setzte,

unter

unter diejenigen Probeſtücke ſeiner Muſe, mit welchen er ſich den Weg zu ſeinem künftigen Glücke bahnte. Denn in dem Augenblick, daß die durch die unvorſichtige muſikaliſche Begeiſterung des Lully beleidigte Prinzeßinn ihn ſeiner Dienſte entließ, machte ihn der König, dem ſeine Talente ſehr angerühmet worden waren, zu ſeinem Kammermuſiker; einige Zeit nachher zu ſeinem Surintendant der Muſik, und im Jahre 1672 zum Generaldirector des Operntheaters.

(VII.)

Die Leidensgeſchichte Jeſu wurde in vorigen Zeiten mehr dramatiſch als epiſch, halb in Proſa und halb in Verſen, am Palmſontage und Charfreytag in den Kirchen aufgeführet. Als der verdiente Joh. Phil. Bendeler, Cantor und Chordirector zu Quedlinburg, ſolche einsmals nach eben dieſer Art abſingen ließ, ſo geſchah es daß in dem Accompagnement zu den Worten der Magd von einem Violiniſten ein Fehler begangen ward. Bendeler fragte mit Lebhaftigkeit, wer die Partie der Magd hätte,

worauf

worauf der Violiniſt ſtotternd antwortete: „ich — ich — ich geige ſie,“ — Aber leider! ſehr ſchlecht, erwiederte der Director.

(VIII.)

Ein bejahrter Muſiker heyrathete eine Demoiſelle, welche das Clavier ſpielte, und deren reißende Geſtalt alle Aufmerkſamkeit des damals annoch in Berlin befindlichen Londner Bachs auf ſich zog. Weil Bach wußte, daß der alte Mann ſehr begierig nach neuen Muſikalien war, die er gegen gehörige Erkenntlichkeit durch ſeine Abſchriften circuliren ließ, (der vortrefliche Hummelſche Notendruck war damals noch nicht in Berlin bekannt,) ſo ſuchte er ſich den Weg zu ſeiner Freundſchaft dadurch zu bahnen, daß er ihm mit allem was er componirte ein Geſchenk machte, worunter natürlicher Weiſe viele zärtliche Lieder, zum Gebrauch ſeiner Frauen, zum Singen beym Clavier, enthalten waren. Als der Alte eines Tages auf dem Wege zu einem fremden Herrn begriffen war, dem er als einem großen Liebhaber, einige Neuigkeiten anbieten wollte, ſo kam Bach eiligſt auf ihn zu, zeigte ihm ein

ein paar Blätter, die mit Noten beschrieben waren, und flüsterte ihm etwas ins Ohr. Der Alte antwortete mit verdrüslicher Stimme: daß sie zu Hause wäre, und ihr die Sachen sehr angenehm seyn würden. Diese Antwort gab einem kaum kommenden dritten Fremde etwas auf, weswegen sich derselbe erkundigte, was der Herr Bach gewollt hatte. „Er hat, antwortete er, ein paar italienische Lieder „vom Metastasio in Musik gesetzet, womit „er meine Frau regalisen will. Der Geck, „fügte er nach einer kleinen Weile hinzu, „muß sich einbilden, daß sie noch Jungfer „ist. Er wird sich sehr betrügen."

(IX.)

Ein Musiker fragte einen andern, wie ihm eine eben aufgeführte Symfonie gefallen hätte. „Diese Symfonie, fragte der andere dagegen, von wem mag sie seyn?" Ich vergebe es allenfalls einem Dilettanten, der noch kein geübtes Ohr hat, wenn er ein Tonstück nicht eher gut oder schlecht findet, als bis er den Nahmen des Componisten weiß. Aber womit konnte der Musiker, der

so lange Jahre mitgespielet hat, seine Gegenfrage entschuldigen?

(X.)

Vor etwan 40 Jahren erschien in Paris ein Virtuose auf der Leyer (*Vielle*), der in kurzer Zeit eine Menge von Flügeln außer Activität setzte. Die Clavieristen fanden dieses Instrument execrable, und sannen auf Mittel, solches aus der Hauptstadt Frankreichs wieder fortzuschaffen. Das Resultat eines darüber gehaltenen Generalconcilii war, einige zu besoldende Schuhputzerjungen (Savoyards mit Leyern zu versehen, und sie damit in der Stadt hausiren zu lassen, mit der Auflage, an gewissen grossen Plätzen, und überall, wo sich eine wohlcoeffirte Dame mit der Leyer am Fenster zeigen würde, Halte zu machen, und ihre Künste daselbst auszukramen. Das Mittel that seine Würkung, und wenn auch nicht alle Leyern nach den Porcherons, wo sie hergekommen waren, zurücke kehrten, so wurde ihre Anzahl dennoch sehr vermindert.

(XI.)

(XI.)

Als Lord Kelly an einem Abend mit dem unvergleichlichen Violdigambisten Herrn **Abel**, der sich itzo zu Paris aufhält, außerhalb London spatziren gieng, und vor einer Taverne vorbeykam, wo Musik war; und just ein Concert von Abeln gespielet ward, so wollte der Lord gerne wissen, wer dieser herzhafte Tavernen-Virtuose wäre. „Wer „wird es denn anders seyn, versetzte Abel, „als der unseelige Cain?“

(XII.)

In einer großen Residenz Deutschlands, wo alle drey christliche Religionsparteyen gleichen Schutz genießen, wurde an einer reformirten Kirche eine einträgliche Organistenstelle vacant. Ein geschickter Musiker meldete sich wegen derselben unmittelbar im Cabinet, und der Prinz, welchem seine Talente bekannt waren, ertheilte ihm solche. Mittlerweile hatte das Kirchendirectorium erfahren, daß der neue Organist nicht der reformirten, sondern der katholischen Religion zugethan wäre, und stellte also dem

Prinzen vor, daß kein Katholik zu einer reformirten Orgel zugelassen werden könnte, wobey es zugleich ein anders Subject, das zwar nicht die Fähigkeit des andern hätte, aber reformirten Glaubens wäre, unterthänigst in Vorschlag brachte. Die Antwort des Prinzen war, daß, da ihm der Unterschied zwischen einer reformirten und einer andern Orgel nicht bekannt wäre, und bey Besetzung einer Organistenstelle, seiner Meinung nach, mehr auf das Talent, als das Glaubenssystem eines Competenten Rücksicht genommen werden müßte, er nicht absahe, warum man dem geschicktern Katholiken, der sich über dieses zu allererst gemeldet, einen weniger geschickten reformirten Musiker vorziehen wollte. Es möchte also bey dem Cabinetsdecret verbleiben.

Denkwürdigkeiten

einiger

Musikheiligen.

Zweytes Dutzend.

Zweytes Dutzend
der
musikalischen Denkwürdigkeiten.

(I.)

Der berühmte Lautenist Leopold Weiß gieng an einem schönen Sommerabend, auf einer Promenade zu Breslau, in tiefen Gedanken auf und ab, als er einige Schritte vor sich eine weibliche Figur vorüber eilen sah, über deren Wuchs und Bildung er alles Meditiren vergaß, und einen unaufhaltsamen Drang fühlte, sie näher kennen zu lernen. Mit einigen Sprüngen war er bey der Schönen, machte ihr ein Compliment, bot ihr seinen Arm zur Begleitung an, und fragte sie, ob sie verheyrathet wäre?

Sie. Um Vergebung, mein Herr, welchen Antheil könnten Sie daran nehmen dieses zu wissen?

Er. Weil ich wünschte, daß Sie es nicht seyn möchten.

Sie. Seltsam genug! Indessen ich bin es nicht.

Er. So würde ich mich glücklich schätzen der übrige zu werden.

Sie. Mein Herr, ich habe Eltern, deren Einwilligung

Er. Von selbigen nehme ich es auf mich, die gewünschte Einwilligung zu suchen.

Sie. So kommen Sie denn zu uns, morgen oder übermorgen, wann Sie wollen.

Er. Anoch heute Abend, mein Engel. Aber zuvor — — zuvor wünschte ich wohl zu wissen, ob wir einer mit dem andern zufrieden seyn werden. Da wünschte ich wohl, daß Sie mir vergönnten — —

Sie. Was wollen Sie mit dem **zufrieden seyn**, und mit dem **vergönnen** sagen?

Beyde vertieften sich in einen weitläuftigen Discurs über das **zufrieden seyn** und **vergönnen**, als sie unvermerkt an einen Garten kamen, in welchem Leopold Weiß bekannt war. Er führte die Schöne hinein, näherte sich mit ihr einer Rasenbank, die von Bäumen beschattet war, auf welchen sich eine lockende Nachtigall hören ließ. Sie waren beyde daselbst allein. Der Liebhaber fieng an etwas dreister zu werden, die Schöne nachgebender, und endlich von Stuffe zu Stuffe, — — —

Die

Die Amors lächelten, und Sie ließ es geſchehen.

Er. Nun mein Kind, wollen wir einander näher kennen lernen! ich bin der Lauteniſt Weiß.

Sie. Und ich bin die Tochter eines Weinhändlers.

Weiß begleitete die Schöne zu ihren Eltern, die keinen Anſtand nahmen, den raſchen Entſchluß der beyden Verliebten zu genehmigen, und die Folge davon war eine der vergnügteſten und glücklichſten Ehen.

(II.)

Zwey Violiniſten waren gewohnt, wenn ein Duo oder Trio geſpielet werden ſollte, ſich wegen der erſten Stimme, nach welcher ein jeder ſtrebte, allezeit zu zanken. Der Fürſt, welchem dieſer Rangſtreit lächerlich vorkam, nahm ſich eines Tages vor, es ihnen empfinden zu laſſen, und ließ zu dem Ende die beyden Violinen eines gewiſſen Trios unter der Hand umſchreiben, ſie mit den Wörtern Porco I. mo und Porco II. do von einander unterſcheiden, und das Trio bis auf weitere Verfügung in das Muſikſchrank legen. Als ſich nun am nächſten Concerttage die beyden Violiniſten, wegen

der ersten Stimme eines Duetto wieder einander stritten, so befahl der Fürst dem Concertdiener, das umgeschriebene Trio zu holen, und den beyden Musikern vorzulegen. Es geschah, und die beyden stolzen Geiger die sich kurz vorher wegen der ersten Violine entzweyet hatten, fiengen nunmehro an sich wegen derselben zu complimentiren, und keiner wollte das **erste Ferkel** seyn.

(III.)

Einer der größten Organisten seiner Zeit, der Hr. W. F. B. pflegte sich nicht sogleich zum Anfange des Gottesdienstes auf der Orgel einzufinden, sondern ließ einen Studenten für sich spielen. Da auch dieser öfters ausblieb, so erhielte der Organist wegen seiner wenigen Aufmerksamkeit im Dienst zuweilen ein Compliment von den Vorstehern der Kirche. Vermuthlich mußte dasselbe einmal sehr expreßiv seyn, weil der nur an Einerndtung von Lobsprüchen gewohnte Contrapunktist, die Vorsteher deßwegen bey der Regierung verklagte, und bat, daß man den Gottesdienst **eine Stunde** später ansetzen möchte, widrigenfalls er sich genöthiget sehen würde, sein Amt niederzulegen. Natürlicherweise fand die Regierung

diese

diese Vorstellung etwas ungewöhnlich, und da der Organist diesem zu Folge beschieden ward, so resignirte er in der That sofort seinen Dienst, ohne zu bedenken, da er keine Schätze gesammelt hatte, woher er nunmehr Brodt in der Wüste nehmen würde. Nachdem er lange Zeit hindurch ein wandelndes Leben geführet hatte, so entschloß er sich, auf Zureden eines Freundes, sich in Berlin zu fixiren. Er kam an, und die besten Hauser der Stadt wo man seine Talente zu schätzen wußte, beeiferten sich um die Wette, ihm alle mögliche Aufmerksamkeit zu erzeigen. Eine Schülerinn nach der andern bot sich ihm an, und es hieng nur von ihm ab, so viele Stunden als er wollte zu geben, ohne seiner Bequemlichkeit den geringsten Zwang anzuthun, und man verlangte, daß er das Honorarium selbst bestimmen möchte. Allein der wunderliche Mann hielte es für schicklicher zu darben, als sich etwas zu erwerben; wenigstens glaubte er besser zu thun, von wenigen monathlichen Beyträgen guter Freunde kümmerlich zu leben, und nichts zu thun, als drey oder vier Stunden täglich zu geben, und sich ein anständiges Auskommen zu verschaffen.

(IV.)

Einige Studenten, die über Land giengen und allerhand narrisches Zeug sangen, nahmen es einem ihnen entgegenkommenden Esel sehr übel, daß er sie mit einem gewaltigen Hiya in ihrer Lust störte, und setzten den Bauer darüber zu Rede. „Meine Herren, „antwortete derselbe, nehmen sie den „Spaaß von meinem Esel nicht übel. „Er hat geglaubt, daß Sie mit ihrem „Singen das Handwerk grüßten, und hat „Ihr Compliment mit brüderlicher Höflich„keit erwiedern wollen."

(V.)

Ein berühmter Tonkünstler und Componist zu Paris ward von einem Fieber überfallen, das endlich anhaltend und verdoppelt ward. Am siebenten Tage gerieth er in eine heftige und fast unabläßige Raserey, die mit Schreyen, Weinen, Schrecken, und beständiger Schlaflosigkeit verbunden war. Am dritten Tage seiner Raseren brachte ihn einer der innerlichen Triebe, von denen man sagt, daß sie die kranken Thiere zu heilsamen Kräutern führen, darauf, daß er ein kleines Concert in seiner Stube hören wollte.

Sein

Sein Arzt bewilligte es, aber nicht gerne. Man ſang etliche Cantaten von dem vortreflichen Bernier. Kaum hörte er die erſten Töne, als ſein Geſicht ruhig und vergnügt, das Auge gelaſſen ward, die Krampfzuge ganz aufhörten, er vor Vergnügen Thränen vergoß, und für die Muſik die gröſte Empfindlichkeit äußerte. So lange das Concert währete, hatte er kein Fieber. Sobald es geendigt war, verfiel er in ſeinen vorigen Zuſtand. Man fuhr in dem Gebrauch eines Mittels von ſo großer und unvermutheter Wirkung fort. Fieber und Raſereyen hielten allemahl in währendem Concerte ein, und die Muſik war dem Kranken ſo nothwendig geworden, daß er ſich des Nachts vorſingen ließ, ja eine von ſeinen Verwandten, die zuweilen bey ihm wachte, ſo ſchwer es ihr auch bey ihrer Betrübniß ankam, ihm dergleichen Gefälligkeit zu erzeigen, tanzen mußte. Eine Nacht unter andern, da er niemand als ſeine Wachterinn bey ſich hatte, die nichts als ein elendes Gaſſenliedchen wußte, mußte er ſich damit behelfen, und empfand eine Linderung. Kurz, zehn Tage lang Muſik machten ihn völlig geſund, ohne daß man etwas mehreres an ihm gethan, als ihm zweymahl am Fuß zur Ader gelaſſen, worauf zum letztenmal eine groſe Ausleerung

des

des Leibes folgte. — Es scheinet nicht, daß ein Mahler auf solche Art durch das Anschauen von Gemählden gesund werden werde. Die Mahlerey hat nicht die Kraft, die Geister zu bewegen wie die Musik, und keine andere Kunst kann es ihr gleich thun.

(VI.)

Vor den Zeiten des illüstren Rameau konnte man in Paris in nicht mehr als sechs bis sieben harten und eben so viel weichen Tönen auf dem Flügel spielen, indem einige Quinten zu hoch gestimmet waren, und folglich diejenigen die diesen Fehler übertragen mußten, viel zu niedrig standen, als daß sie hätten können gebrauchet werden. Unter denjenigen, welche zu allererst nach der Methode des Herrn Rameau, alle 12 harte und 12 weiche Tonarten, durch eine gleichere Abstuffung der Quinten brauchbar zu machen suchten, that sich besonders ein Clavizembalist, Nahmens Olivier hervor, der ein scharfes Ohr hatte, und den Stimmungsproceß mit so vieler Accurateße, als wenigem Aufwand der Zeit, ins Werk zu richten wußte. Rameau erfuhr es, und machte ihn in den vornehmsten Häusern als einen

einen geschickten Stimmer bekannt. Olivier, der als Clavizembalist bishero nur wenige Stunden des Tages zu thun gehabt hatte, fing von diesem Augenblicke an, vom Morgen bis zum Abend beschäftiget zu werden, und kam allezeit mit einer schweren Geldtasche zu Hause. Es ward Mode, sich von keinem andern als dem Herrn Olivier den Flügel stimmen zu lassen. Um bey der großen Anzahl seiner Kundschaften keine zu vergessen, revidirte er alle Abend, ehe er zu Bette gieng, seine Liste und bemerkte in seinem Souvenir die Nahmen derjenigen, wo er den andern Tag zu thun hatte. Als er einsmals mit dieser Arbeit beschäftigt war, so ersuchte ihn seine junge Frau, ihr die Nahmen seiner Kunden vorzulesen. Er that es, und seine Frau machte ihm die Bemerkung, daß er bey aller seiner Sorgfalt eines der nöthigsten Clavizimbel ausgelassen hätte. — „Und welches denn, meine Liebe?“ — Das meinige, mein Herr; ich verlange, daß Sie es wenigstens alle Woche zweymal stimmen.

(VII.)

Carlo Broschi, genannt **Farinelli**, geb. 1705 zu Neapel, und ein Schüler von Porpora, war siebzehn Jahr alt, als er seine Vaterstadt verließ, um nach Rom zu gehen. Hier war, so lange das damalige Opernwesen dauerte, alle Abend ein Wettstreit zwischen ihm und einem berühmten Trompeter, der ihm mit seinem Instrumente eine Arie begleitete. Dieser Streit schien anfangs freundschaftlich und bloß scherzhaft, bis die Zuschauer anfingen, Theil daran zu nehmen, und sich auf die eine oder andere Seite zu schlagen. Nachdem sie verschiedenemal Noten von langem Wehrt ausgehalten hatten, worinnen ein jeder die Kraft seiner Lunge zeigte, und es dem andern an glänzender Fertigkeit und Starke zuvorzuthun suchte, kriegten beyde zusammen eine haltende Note und einen Doppeltriller in der Terz, welchen sie so lange fortschlugen, während daß die Zuhörer ängstlich auf den Ausgang warteten, bis beyde erschöpft zu seyn schienen. Der Trompeter, der ganz athemlos war, gab ihn auch in der That auf, und dachte, daß sein Nebenbuhler eben so ermüdet seyn würde als er selbst war, und daß der Sieg unentschieden wäre, als Farinelli, mit einer lachelnden Mine, um

ihm

ihm zu zeigen, daß er bisher nur mit ihm gespaßet habe, auf einmal in eben dem Athemzuge, mit neuer Stärke ausbrach, und nicht nur die Note schwellend aushielt und trillerte, sondern auch sich in die schnellsten und schwersten Läufe einließ, wobey er bloß durch das Zujauchzen der Zuhörer zum Stillschweigen gebracht wurde. Man hat nicht gehöret, daß der Trompeter nach der Zeit sich in einen ähnlichen Zweykampf eingelassen hat.

(VIII.)

Der heilige **Bernhard**, ehmaliger Abt zu Clairvaux in Frankreich, der ein eifriger Beförderer der Kirchenmusik war, und ein Manuscript über die Verbesserung des Kirchengesanges hinterlassen, war ein enthusiastischer Verehrer der heiligen Jungfer Maria. Als er eines Tages vor dem Bilde derselben die Antienne *Salue Regina* mit feyerlichem Tone anstimmte, und bey dem Ausruf *O Clemens* nach seiner Gewohnheit eine tiefe Verbeugung machte, so neigete sich das Bild gegen ihn und sprach: *Salue Bernarde!* — Der Heilige fuhr in seiner Andacht fort, machte bey den Worten *O pia*

eine zweyte Verbeugung, welche die erkenntliche Jungfer mit dem zweyten Gegencomplimente *Salue Bernarde* erwiederte. Darauf rief der Gottesmann voller Entzückung aus: *O dulcis virgo Maria!* und beugte seine Kniee zum drittenmal. Die Jungfer, welche ihrem getreuen Diener keine Höflichkeit schuldig bleiben wollte, wiederhohlte zum drittenmal ihr Gegencompliment, und sprach: *Salue Bernarde.* — Merkwürdige Zeiten, da die Bilder und Steine redeten; als der heilige Germain einen todten Esel auferweckte; als die heilige Maria von Tours dem Teufel einen Strick um den Hals warf; als die Engel das Haus der heiligen Jungfer, vermuthlich in einer Montgolfiere, von Bethlehem nach Loretto versetzten; als die heilige Catharine in einer Pirutsche vom Himmel kam, um bey dem Mägdchen von Orleans *) einen Besuch abzustatten; als Mahomet mit seinen Tauben eine Religionsconferenz hielte! — Bald hätte ich die bileamschen Eselеyen, und die Thaten der Herren Apitsch und Rosenfeld in Berlin vergessen.

(IX.)

*) Die gute Catharine mußte nicht wißen, was zwischen diesem Mägdchen und dem Esel des heiligen Dionysius vorgieng. Man sehe die Voltairische Pucelle.

(IX.)

Als den französischen Comödianten zu Paris ein neuer Schauspielsaal unweit der St. Sulpicius Kirche angewiesen ward, so schien dieses anfänglich weder dem Pfarrer noch den Comödianten gelegen zu seyn. Wenigstens fiengen letztere an sich deswegen zu regen, und über das ewige Geklingel vom Thurm, wodurch sie in ihren Uebungen gestöret würden, ihre Unzufriedenheit zu bezeugen. Sie verfügten sich also in corpore zu dem Pfarrer, und ersuchten denselben, wenn die des Abends in der Kirche gewöhnlichen heiligen Verrichtungen ja nicht ein paar Stunden eher vorgenommen werden könnten, wenigstens die dazu einladenden Glocken, währender Schauspielzeit schweigen zu lassen. Der Pfarrer hörte die Vorstellung der unheiligen Erdensöhne mit Verwunderung an, schien unentschlossen zu seyn, was er ihnen antworten sollte, faßte sich aber und bemerkte ihnen mit dem Anschein aller Gelassenheit, daß sie mit der Zeit das Geklingel würden gewohnt werden, und ermahnte sie zu einer brüderlichen Verträglichkeit. Seit dieser Zeit spielet ein jeder an seinem Orte seine Comödie fort, ohne sich weiter über den andern zu bekümmern; wiewohl nach allem

diesen der Pfarrer nicht unterläßet, seine Bruder alle Sonntage ex officio von der Kanzel zu werfen, und sie in Gesellschaft der Kuppler und Hexenmeister in den Bann zu thun; eine Mode, die weder in den spanischen noch päbstlichen Staaten, sondern nur in Frankreich statt findet.

(X.)

Madame Mara unternahm, da sie Berlin verließ, eine große musikalische Wanderschaft, auf welcher sie unter andern nach Basel kam. Man wünschte sie zu hören, und sie forderte 300 Rthlr. Das Concert kam nicht nur sofort zu Stande, sondern man ersuchte sie annoch unter vorigen Bedingungen ein zweytes zu geben. Auch dieses lief nach Wunsch ab, und da einige Liebhaber in sie drangen, sich zum drittenmal hören zu lassen, so war sie dazu bereit, wenn sich wiederum für 300 Rthlr. Subscribenten fanden. Es wurden aber nur 200 Rtlr. zusammengebracht, und Madame Mara weigerte sich zu singen. Indessen verbürgte sich der Unternehmer des Concerts für das dritte Hundert, und die göttliche Sängerinn nahm nicht länger Anstand, den Zauber ihrer

rer Stimme zum drittenmal bewundern zu lassen. An eben demselben Abend war sie von dem Unternehmer zum Abendessen gebeten, bey welchem unter vielen andern Freunden der Musik, auch ein geschickter Dichter, ein schweizerischer **Burmann** zugegen war. Von ohngefähr lenkte sich das Gespräch auf Epitaphien, und da sich die ganze übrige Gesellschaft eines von seiner Manier ausbat, so that es auch die Madame Mara. Nachdem sich selbiger anfänglich mit der Besorgniß entschuldigt hatte, daß seine Muse die Vorzüge einer Mara schwerlich nach Verdienst behandeln würde, so brach er in folgendes Impromtu aus:

Hier liegt begraben Madam' Mara.
Sie war weit lüsterner als Sara,
Denn Sie gebahr als Jungfer schon *).
Ihr Singen glich der Philomelen Ton,
Jedoch mit diesem Unterschiede,
Daß diese singet ohne Lohn,
Und jene ward des Nehmens niemals müde.

*) Dieser poetischen Sage wird als falch widersprochen. A. d. H.

(XI.)

Herr **Peter Wichel**, ein junger lehrbegieriger Violiniſt aus Ludwigsluſt, der ſich anfänglich in Berlin des Unterrichts des nunmehr nach Paris zurückgekehrten Herrn **Varenne** bediente, begab ſich im Jahre 1784 nach Potsdam, um ſich daſelbſt unter der Direction des berühmten Herrn **Haack**, von deſſen eleganten Concerten der Hummelſche Notenſtich uns ein paar mitgetheilet hat, mehr und mehr auf ſeinem Inſtrumente zu bilden. Der Fleiß, womit derſelbe ſeine Lectionen wiederhohlte, entſprach der Aufmerkſamkeit des eifrigen Meiſters auf die Fortſchritte des Schülers, und ſeine in aller Abſicht untadelhafte Aufführung machte ihm überall Ehre. — Von ungefähr geſchah es, daß einmal ſein Quartalwechſel nicht zu gehöriger Zeit eintraf. Es ſetzte ihn dieſer Umſtand in Unruhe, und bey aller Vorſichtigkeit die er anwendete, ſie zu verbergen, war ſie in ſeinen Augen zu leſen. „Was fehlt Ihnen, mein lieber „Herr Wichel?“ fragte ihn unter andern ein gewiſſer Biedermann, der ſich öfters das Vergnügen machte, ſeinen muſikaliſchen Uebungen, wovon zu Zeiten bey offnem Fenſter im Sommer ganze Straßen erſchallten, von ferne zuzuhören, und der, ohne

ohne ein Musiker zu seyn, sich über den Eifer des Herrn Wichel in seinem Berufsgeschäfte so sehr zu freuen gewohnt war, als er ihn wegen seiner unschuldigen Sitten und guten Aufführung hochschätzte. Die Antwort des Herrn Wichel, worinnen er sich über ein bischen Kopfweh beklagte, befriedigte den Biedermann nicht. Er drang weiter in ihn, und erfuhr, daß ihm sein gewöhnlicher Wechsel ausgeblieben wäre, und er einige kleine Schulden zu bezahlen hätte. „Wie viel, fragte der Biedermann, „betragen denn wohl Ihre Schulden?“ Der Herr Wichel benennte die Summe, und der Herr Fischer (das ist der Nahme des edelmüthigen Mannes,) der Herr Fischer, sage ich, ladete den Herrn Wichel auf den folgenden Tag zum Mittagsessen ein. Kommen Sie, fügte er hinzu, Ihren Wechsel, den der Briefträger aus Irthum bey mir abgegeben hat, in Empfang zu nehmen. Bezahlen Sie Ihre Schulden, ziehen Sie zu mir ins Haus, und nehmen hinführo mit meinem Tische fürlieb, so lange es Ihnen gefällt.

(XII.)

Als die Mademoiſelle **Guimard** *), eine wohlgebildte Operiſtin von vielem Vermögen vor einigen Jahren zur Einnehmerin bey der Oper zu Paris, beſtellet ward, circulirten den Tag darauf folgende Verſe auf dem Parterre:

La Guimard on vient d'élire
Tréſorière à l'Opéra.
C'eſt fort bien fait; car elle a
La plus grande tirelire.

Die Guimard nimmt hinfort die Opergelder ein?
Gut! — denn die ihr'ge ſoll die größte Sparbüchs ſeyn.

*) Der Hamburger Correſpondent vom 1. Febr. dieſes Jahres meldet, daß die berühmte Tänzerinn zu Paris, Madem. Guimard ihr ſchönes Haus, welches ſie vor etwann 20 Jahren bauen laſſen, und welches beynahe 600,000 Livres gekoſtet hat, durch eine öffentliche Lotterie verſpielen will.

Denkwürdigkeiten

einiger

Musikheiligen.

Drittes Dutzend.

Drittes Dutzend

der

musikalischen Denkwürdigkeiten.

(1.)

Kirnberger beschäftigte sich hauptsächlich mit dem Temperaturstudio, konnte aber nicht einig mit sich werden, ob er der gleich- oder ungleichschwebenden Stimmung den Vorzug geben sollte. Ohne Zweifel wäre die erstere seine Favorite geworden, wenn er ein Mittel hätte können ausfindig machen, sie mit so leichter Mühe als gewiße ungleichschwebende Temperaturen dem Flügel mitzutheilen. Die von ihm publicirte, aber vom berühmten Herrn **Moses Mendelsohn** ausgearbeitete Construction einer gleichschwebenden Temperatur wurde also so geschwinde von ihm verlaßen, als er sie adoptiret hatte. Er warf sich dieserwegen wieder

wieder auf die ungleiche Temperatur, und entdeckte von ungefähr, daß das Product von sieben Quarten weniger eine große Terz, eine um ein Zwölftheil Commat. diton. **abwärtsschwebende Quinte**, in der Ration 16384: 10935 gäbe, oder umgekehrt, daß das Product von sieben Quinten plus eine große Terz, eine um jenes Zwölftheil **aufwärtsschwebende Quarte**, in der Ration 10935: 8192 gäbe. Nach dieser Entdeckung, vermittelst welcher eine Quinte gehörig abwärts abgestimmet werden konnte, war natürlich nichts leichter, als die Stimmung von zwölf Quinten zu bewirken. Aber dieses Geheimniß blieb dem Herrn Kirnberger verborgen, und da solches in einem Augenblicke von dem scharfsinnigen **Lambert**, dem er sein gefundnes Intervall mittheilte, entschleyert ward, so war er zu eigensinnig, eine Temperatur zu genehmigen die er nicht selbst hervorgebracht hatte. Deßwegen publicirte er eine ungleichschwebende Temperatur, worinnen das von ihm gefundene Intervall nur einmal, nemlich in der Quinte fis cis vorkömmt. **Sulzer**, der vortrefliche Sulzer, der aber weder Ohr noch Musik hatte, unterließ nicht, ein grausames Lärmen von dieser Temperatur zu machen. Indeßen ist sie

nicht

nicht einmal von irgend einem geübten Clavierstimmer angenommen worden, indem die Quinten d a und a e zu sehr abwärts schweben, und die zu starke Temperatur just solche Töne trift, nach welchen man die Violinen stimmet, und diese müßen rein und nicht schwebend gestimmet werden. Es ist besonders, daß der Herr Kirnberger nicht dieses Umstands eingedenk war, und wenn er ja allenfalls die Art seiner Stimmung andern Temperaturen zu substituiren wünschte, diese um $5\frac{1}{2}$ Zwölftheil commat. diton. alterirte Quinten nicht in cis gis, und gis dis brachte, und nach diesem Verhältniße seine andern Quinten vertheilte. Bey allem diesen soll demselben die Ehre bleiben, unter allen Musikern, vom Pythagoras bis auf ihn, zu allererst das Verhältniß 16384: 10935, oder umgekehrt 10935:8192 entdeckt zu haben. Einem jeden das seinige!

(II.)

Als Herr **Duport** der ältere, in Preußischen Diensten, annoch in Paris war, so geschah es, daß ein gewißer Violoncellist, unter dem entlehnten Nahmen **Duport**, die

Pro-

Provinzen Frankreichs durchkreuzte, so wie bey uns ein paar Betrüger, unter den entlehnten Nahmen **Kramer** und **Vauhall** die Länder durchstreichen, und die Liebhaber in Contribution setzen. Von ungefähr kam der wahre Duport, auf einer gewißen Reise, in eine Stadt, wo er an den öffentlichen Gebauden seinen Nahmen angeschlagen fand, mit der Anzeige, daß er auf dem Abend ein Concert geben würde. Voller Verwunderung, unter seinem Nahmen ein Concert angekündigt zu sehen, woran er nicht den geringsten Antheil hatte, entschloß er sich einen Tag da zubleiben. Der Nahme Duport, deßen superiore Talente durch ganz Frankreich bekannt waren, hatte die ganze Stadt im Hörsaale versammelt, und das Concert nahm seinen Anfang. Nachdem der Betruger das erste Solo gespielet hatte, riß dem Herrn Duport die Geduld aus. Er eilte nach dem Orchester, nahm dem Stümper, welchem er sich mit Bezeugung seines Unwillens entdeckte, das Instrument aus der Hand; stellte unter den Zuhorern, die bereits unter sich zu murmeln angefangen hatten, durch den Zauber seines Spiels die vollkommenste Aufmerksamkeit wieder her, und gewährte ihnen dasjenige Vergnugen, das man von dem gröss-

ten

ten Violoncelliſten unſerer Zeit erwarten konnte. Der beſchämte Plagiarius glaubte ſeine Sache dadurch wieder gut zu machen, daß er dem Herrn Duport die ganze ſehr beträchtliche Einnahme anbot. Dieſer aber ſchlug ſolche mit großmuthigem Stolz aus, und erſuchte ihn um die bloße Gefälligkeit, nicht mehr unter entlehntem Nahmen ſeine Farcen zu ſpielen.

(III.)

Eben derſelbe Herr **Duport** war annoch ſehr jung, als ihm eines Tages, von einem fremden Muſiker, die Geſchicklichkeit des Herrn **Franciſchello** in Genua auf dem Violoncell, ſehr angerühmet ward. Voll edler Eiferſucht angezündet, beſchloß er bey ſich eine Reiſe dahin zu unternehmen, und es währte nicht lange ſo war er da. Er präſentirte ſich dem Herrn Fränciſchello, und bezeugte ihm ſein Verlangen ihn zu hören. „Nicht unter 100 Zechinen, verſetzte derſelbe, bin ich gewohnt mich hören zu laſſen.“ — Der Herr Duport erwiederte, daß das Vergnügen einen Franciſchello zu hören, ohne Zweifel mehr als 100 Zechinen wehrt wäre, indem er ſeine göttliche Talen-

Talente für unschätzbar hielte. Weil er aber selbst ein Musiker, und in dieser Qualität nicht mit glänzenden Banconoten versehen wäre, so mußte er es den reisenden Fürsten und Grafen überlaßen, ihn bey dem Herrn Francischello, um deßentwillen allein er die Fahrt von Marseille bis nach Genua gethan hätte, zu übertragen. Der italienische Virtuose fand dieses Argument gegründet, ergriff sein Instrument und unterhielte den Herrn Duport eine Stunde lang mit den künstlichsten Capriccios. Der davon entzückte Duport wollte sich, nach abgestatteter Danksagung so fort wieder beurlauben, als ihn der Herr Francischello beym Aermel zurück hielte, und ihn ersuchte, ihm auch ein Kunststück von seiner Art darzulegen. Der Herr Duport that es zur vollkommensten Gnugthuung des Italieners, und nachdem beyde Virtuosen einander complimentiret hatten, so segelte der Herr Duport, nach einem Aufenthalt von etwan drey Stunden in Genua, nach Frankreich zurück, ohne den Pallast des Doge oder das Arsenal angestaunet zu haben. Die Absicht seiner Reise war erfüllet, da er den Francischello gehöret hatte.

(IV.)

Als die Viola da Gamba (Baſſe de Viole) annoch in Frankreich das Lieblingsinſtrument war, ſo thaten ſich daſelbſt hauptſächlich die beyden Virtuoſen hervor, **Marin Marais** und **Forcroix**, *) welche alles was in dem Geſchmack ihrer Zeit von dieſem Inſtrumente verlanget werden konnte, in der gröſten Vollkommenheit auf ſelbigem leiſteten, der erſte beſonders in Anſehung des gefälligen und ſchmeichelhaften, und der andere in Anſehung der Schwürigkeiten und des raſchen und lebhaften Spiels. Unter den verſchiednen ausländiſchen jungen Muſikern, welche der Ruf jener beyden Artiſten nach Paris zog, und von welchen ſich, nach Beſchaffenheit des Geſchmacks, einer die Manier des Forcroix und der andere die des Marais wählte, befand ſich ein junger Deutſcher Nahmens Heße, der ſich nicht auf die Manier des einen oder andern einſchränken, ſondern in utroque Caeſar werden wollte. Weil er aber, wegen der zwiſchen beyden Meiſtern herrſchenden Rivalität, ſich einbildete und vielleicht nicht ohne Grund, daß ihm keiner von beyden ſeinen Unter-

*) Einige ſchreiben ihn Forqueray.

Unterricht gönnen würde, sobald der eine wußte daß er zu dem andern gienge, so kam er auf den Einfall, sich bey dem einen Sachs, und bey dem andern Heße zu nennen, und er nahm sich sehr in Acht, in Gegenwart des einen von dem andern zu reden, oder gar an ebendemselben Orte mit ihnen zusammen zu kommen. Von ungefähr geschah es, daß beyde Virtuosen, nachdem sie sich in Jahr und Tag nicht gesehen hatten, eines Tages auf der Straße einander begegneten, und eins wurden aufs nächste Caffehaus zu gehen, um nach einer so langen Weile, als sie sich nicht gesehen, von Musik zu sprechen. Forcroix erzählte bey dieser Gelegenheit dem Marais, daß ein Deutscher, Nahmens Heße, seit etwan 6 Monaten bey ihm Stunden nähme, und daß der Mensch wie ein Teufel spielte. Nichts widerstünde seinen Fingern; die Passagen mit den schwersten Applicaturen hätte er im Augenblick in seiner Gewalt, und er könnte ihm nichts vormachen, was er ihm nicht mit der größten Fertigkeit und Deutlichkeit nachmachte. — Parbleu! mein lieber Forcroix, antwortete Marais, wenn du einen Teufel zum Schüler hast, so habe ich einen Engel, und das ist auch ein Deutscher, Nahmens Sachs. Er spielet mit dem feinsten Gefühl

fühl, rein wie Gold, und weiß die Töne zu careßiren. Dabey hat er den fertigsten und gleichsten Triller mit allen Fingern, Terzen- und Sextentriller, in der Gewalt.

Forcroix. Das habe ich vergeßen, Dir von dem meinigen zu ſagen. Ich ware curiös, Deinen Herrn Sachs kennen zu lernen.

Marais. Und ich Deinen Herrn Heße. Um welche Zeit kömmt derſelbe morgen zu Dir?

Forcroix. Morgen frühe um 9 Uhr.

Marais. Ich werde um dieſe Zeit zu Dir kommen, wenn Du es erlaubeſt.

Marais war bereits beym Forcroix, als der Herr Heße ankam, der gewaltig ſtußte, als er ſeine beyde Meiſter bey einander fand. Ey! guten Morgen, Herr Heße, rief der eine Meiſter. — Ey! guten Morgen, Herr Sachs, rief der andere voller Verwunderung aus. Vorm Kukuk! haben Sie denn zweyerley Nahmen, und warum das? — Meine Herren, antwortete der betretene Deutſche, ich bitte tauſend mal um Vergebung, daß ich mich dieſer unſchuldigen Liſt bedienet habe, um von Ihnen beyden profitiren zu können. Nun da ich erkannt worden bin, habe ich vielleicht das Unglück beyden zu miesfallen, und keiner hinfuhro wird

ferner die Gütigkeit haben wollen — — Nein, nein, unterbrach ihn Forcroix. Besorgen Sie nichts. Es ist mir lieb, daß Sie jedem von uns beyden haben Gerechtigkeit wiederfahren laßen, und ich stehe Ihnen nach wie vor zu Dienste. Marais stimmte mit ein, und beyde Meister, die von Stunde an die besten Freunde wurden, umarmten ihren Schüler aufs zärtlichste, und beeiferten sich um die Wette, dem bis zum Thränen gerührten Hesse, ein jeder sein Talent ohne Zurückhaltung mitzutheilen.

(V.)

Man fragte einen Kunstverständigen, was er von der Philidorschen Oper Ernelinde hielte, die vor einigen Jahren in Paris aufgeführet ward, und er antwortete, daß die Musik von allem etwas hätte; der Text aber von allem nichts. Ein Dichter hat sich fast auf ähnliche Art folgender gestalt darüber herausgelaßen:

Qui veut de tout, de tout aura.
Qu'il aille entendre l'Opéra;
Chant d'église, chant de boutique,
Du bouffon & du pathétique,
Et du romain & du françois,

Et

Et du baroque & du niais,
Et tout genre de Symphonie,
Marche, fanfare & cetera.
Rien ne manque à ce drame-là
Si non esprit, gout & génie.

Im Jahre 1750 befand sich der itzo als Componist berühmte Philidor in der Qualität eines Schachspielers zu Berlin, wo er eines Tages in dem Hotel des Königlichen Generallieutenants, Grafen von Rottenburg, drey vornehme Spieler, nemlich den bemeldten Herrn Grafen, den Herrn Generalfeldmarschall von Keith, und den Herrn General von Mannstein, mit verbundnen Augen schachmatt machte. Uebrigens ist der Herr Philidor, wie ich irgendwo gelesen habe, kein Engländer, sondern ein Franzose, und zwar ein Sohn des Königlichen französischen Capell- und Kammermusicus **Philidor**, der im Jahr 1725 das **Concert spirituel** zu Paris gestiftet hat.

(VI.)

Der Herr Abt **Vogler**, Churpfalzbayerscher erster Capellmeister, dessen superiöre Einsichten nunmehro auch in den nördlichen Gegenden Deutschlands bekannter geworden,

worden, kam nach Hamburg, und da er hörte, daß bey einer gewissen vornehmen Dame daselbst Concert seyn würde, so eilte er dahin, und begab sich in den Musiksaal. „Werden Sie, gnädige Frau," redete er dieselbe an, „dem Abt Vogler die Freyheit „vergeben, mit welcher er unangemeldet „und vielleicht unbekannt sich gehorsamst die „Erlaubniß ausbittet, Dero Concerte bey„zuwohnen?" — O! mit vielem Vergnügen, antwortete die Dame. Wo sich ein Vogler präsentiret, stehen alle Thüren offen.

(VII.)

Johann Philipp Kirnberger, der gern in Kleinigkeiten groß war, pflegte in die Producte seiner Muse öfters gewisse Sätze hineinzumischen, die nicht durch ihre innere Beschaffenheit, sondern bloß durch die Art der Notirkunst schwer wurden, und den sichersten Spieler beym ersten Anblick verwirren konnten. Gelang es ihm jemanden damit zu überraschen, so war sein Vergnügen vollkommen. Der schadenfrohe Mann machte sich eine Zeitlang über die vermeinte Unwißenheit der angeführten

Spieler

Spieler lustig, und dünckte sich bey dieser Gelegenheit nicht wenig. — Zu jener Art von Schnurren gehöret unter andern eine Menuet aus dem harten E, aus einem Violintrio in diesem Ton. In dieser Menuet beweget sich der Baß vom Anfang bis zum Ende in lauter Viertheilnoten fort, wahrender Zeit die Violinen, in Noten von grösserm Wehrt, gegeneinander syncopiren. Da der Componist sich mit Vorsatz keiner Bindungsstriche bey den Syncopationen bedienen, und das Tonstuck nicht auf eine verständliche Art zu Papier bringen wollte, so kömmt es daher, daß wider die Natur und Ordnung des Dreyviertheilacts, mancher Tactraum aus einer ganzen und halbschlägigen, oder auch aus drey halbschlagigen Noten, mithin aus dem Wehrt von sechs Viertheilnoten besteht, und folglich hin und wieder zwey Tacte in einen zusammengezogen werden. — Nachdem der Herr Kirnberger bereits in der Stille auf seiner Stube, manchen angehenden Violinisten mit diesem Kunststück angeführet, und sich darüber gefreuet hatte, so wandelte ihn die Lust an, ein paar Virtuosen damit auf die Probe zu stellen. Er nahm die Herren Salomon und Müller, von welchen sich der erste anitzo in London, und der andere, sein

Schüler, in Stockholm aufhält, aufs Korn, und das Ungefähr wollte, daß sie alle drey bey dem königlichen Bancodirector, Herrn **Willmann**, bey einer musikalischen Versammlung zusammen trafen. Der Herr Kirnberger, der vor Ungeduld brennte den beyden stolzen Geigern eine kleine Röthe abzujagen, ergriff die erste beste Gelegenheit, sein Trio aufzulegen, zu welchem er selbst allein die Baßpartie auf dem Flügel machen wollte, ohne ein Violoncell dabey zuzulassen. Salomon und Müller traten vor ihr Pult, unterließen aber nicht, nach ihrer Gewohnheit und um so mehr, weil sie die Launen des Triocomponisten kannten, ihre Stimmen mit Argusaugen flüchtig durchzulaufen. Da sie in der letzten Menuet die großen Pfundnoten gewahr wurden, so zeigten sie solche einander lächelnd, und das Trio nahm seinen Anfang. Es wollte aber dieses mal der Gott Momus die Wünsche seines Freundes Kirnberger nicht erfüllen. Als nemlich der erste Theil des Anfangsallegro wiederhohlet ward, so fiengen die beyden Violinisten an die Künste ihres Bogens durch verkehrte Striche zu zeigen, durch welches Verfahren der im Tacte niemals sichere Kirnberger in solche Unordnung gerieth, daß er voller Verdruß vom Flügel auf-

aufstand, und den Ausgang mit der Menuet nicht abzuwarten Lust hatte. Man schmunzelte über die Art, womit er sich aus dem Concert entfernte, und der Herr Mara, der mit seinem Violoncell ganz müßig da gesessen hatte, wurde ersucht, das bedenkliche Trio zu accompagniren. Es geschah, und das Trio wurde vom Anfang bis zum Ende ohne den geringsten Fehler executiret. — Der Herr Kirnberger gehörte nicht unter die Clavizembalisten, die, nach der Idee des Herrn Musikdirectors Forkel zu Göttingen, zur Direction eines Concerts gebraucht, und einem mit der Geige anführenden Meister substituiret werden könnten.

(VIII.)

Ich gebe es Ihnen zu, sagte beym Herausgehen aus einer Oper zu Berlin, ein unschuldiges junges Fräulein zu einer andern Dame, daß unser göttlicher Concialini der erste Sänger der Welt ist. Aber bey allem diesen will doch meine Mama behaupten, daß ihm etwas fehlet; und ich traue dem Urtheil meiner Mama.

(IX.)

Als die Herren **Marpurg** und **Sorge** wegen des musikalischen **Grundbasses**, eine Materie, die unter zehn Tonkünstlern kaum einer verstand, Quartanten gegen einander schrieben, so bat sich der erstere bey Publicirung eines gewissen Werkes wider letztern, das Gutachten verschiedener angesehnen Musiker dieser Zeit aus. Unter denen, die ihre Ursache hatten, das Amt eines Schiedsrichters in dieser Sache abzulehnen, befand sich auch der damalige Hofcomponist zu Berlin, Herr **Agricola**, der nur unter der Hand und unter einem fremden Nahmen, so wie es die Herren **von Moldenit** und **Kirnberger** zu ihrem Leidwesen erfahren haben, an Streitigkeiten Theil zu nehmen pflegte. Er antwortete also dem über sein Urtheil ihn mahnenden Herrn Marpurg in folgenden Knittelversen:

Weil denn schon Urtheil' laufen ein,
So kann ich desto b'dächt'ger seyn,
Und nicht ohn Nachdenk'n wie ein Schwein
Mit mein'm Gutachten platzen drein,
Sondern, wie sichs geziemet rein,
Des Streits End erst abwarten fein:

Und ungeacht't Ihr'r ſchön'n Verſelein
Dennoch mein ſchlechtes Urtheil klein
Zurückhalt'n ohne falſchen Schein,
Und itzt erwähl'n das ἐπέχειν.
Sonſt möcht Herr Sorge drüber ſchreyn,
Und mit mir anfang'n Zänkerey'n,
Ja wohl gar drucken laſſen Flegeley'n,
Die mir könnt'n machen große Pein,
Und nicht würd'n ſchmecken insgemein,
Als wenn beym Herren Häberlein
Ich trinken thät ein Flaſchen Wein.
Sobald Ihr zweyter Theil erſcheinen wird, in Berlin, nicht am Rhein,
Dann will ich fix und fertig ſeyn,
Und mein Urtheil ſoll laufen ein.
Ich hoff' Sie werden mir dies verzeyhn,
Und Geduld haben ohne Dräun;
Es bitt't Sie drum, lieb'r Herre mein,
Ich, ihr gehorſamſtes Dienerlein.

Ich bin jetzo etwas heiſer. Sobald meine Stimme wieder helle ſeyn wird, ſtehe ich Ihnen mit allen meinen Zankungskräften zu Dienſte.

J. S. A.

(X)

Eine italienische Actrice in Wien ließ sich vom Gottlieb Muffat, einem der vortreflichsten Spieler und Componisten seiner Zeit, auf dem Clavier unterweisen. Als ihr eines Tages ein Notenhausirer allerhand geschriebene Neuigkeiten fürs Clavier präsentirte, so suchte sie sich lauter Partien vom Obercapellmeister Fux aus, und gab alle andere Sachen von Kuhnauen, Graupnern, Händeln und andern zurück. „Warum, „Mademoiselle, fragte Muffat, der just „dazu kam, wollen Sie sich denn nicht auch „von andern Meistern etwas anschaffen?“— Warum? Signor, antwortete die Mademoiselle, weil ick bin eene krößre Liebabern von kuten Fuxpartien, als von allen andern Sakken.

(XI.)

Die Studenten in Halle schickten sich an, ihrem künftigen Prorector eine feyerliche Abendmusik zu bringen. Es war im Jahre 1749. Der Text zur Serenate wurde von dem geschicktesten Dichter unter den Musensöhnen

schnen verfertigt, und der Herr . . . Organist und Musikdirecter an der . . . . Kirche ward ersucht, solche nach der allerneuesten Art aufs galanteste zu componiren. Entweder war es die Sache dieses Organisten nicht, galant und nach der neuesten Art zu componiren, oder er hielte das ihm angebotene Honorarium von 100 Rthlr. für zu klein, um dafur ein paar Arien und Recitative in Musik zu bringen. Da er einen guten Vorrath von Kirchenstücken hatte, worinnen allerhand Arten von Doppelcontrapunkten, in gleicher und verkehrter Bewegung, einander durchkreuzten, so suchte er aus einem gewissen sehr künstlichen Passionsoratorio ein paar Arien heraus, deren metrische und rhytmische Beschaffenheit mit denen aus der Serenate einige Aehnlichkeit hatte. Er zwang den Text der neuen Arien unter die Melodie der alten, so gut als möglich war, fertigte eine Partitur an, und schickte sie dem Unternehmer der projectirten Abendmusik zu, der ihm das veraccordirte Honorarium den Tag nach der Aufführung auszuzahlen versprach. Nachdem die Sänger, nebst den Stadt- und Regimentsmusikern sich lange genug mit ihren Stimmen gemartert hatten, und im Stande zu seyn glaubten, die Musik so wenig discordant

dant als möglich aufführen zu können, so gieng solche nach gewöhnlicher Art vor sich. Zum Unglück für den Componisten, fand sich unter den Zuhörern ein sachsischer Cantor unweit Leipzig, dem die parodirten künstlichen Arien bekannt waren. Er fieng an, über die Entweihung derselben, ärger als Lully ehedessen über die Transformation einer seiner weltlichen Arien in eine geistliche, zu jammern und zu wehklagen, und fragte einen Studenten, wer der saubere Vogel wäre, der sich erfrechet, ein so sündliches Plagium zu begehen. Man nennte ihm den Nahmen des vermeinten Componisten, und der seufzende Cantor zuckte die Achseln. — Da der Unternehmer der Musik von diesem Vorfall Wind bekam, und hörte, daß die Arien nichts weniger als neu, und wenigstens 30 Jahre alt, und noch dazu aus der Paßion eines gewissen großen Doppelcontrapunktisten entlehnet waren, so verweigerte er dem Herrn Plagiario das Honorarium, worüber es zu einem Proceß kam, dessen Ausgang ich nicht erfahren habe, weil ich kurz darauf die Universitat Halle verließ.

(XII.)

Ein Violinist in einer pohlnischen Capelle, Nahmens Koselowsky, spielte öfters ein Concert von eigener Composition, worinnen eine Passage vorkam, welche der Herr Kirnberger, der als Clavierist bey dieser Capelle stand, nicht ausstehen konnte, weil eine unharmonische Wendung darinnen enthalten war. Kirnberger setzte dem Koselowsky öfters über diese Passage zu, und erbot sich ihm eine andere zu substituiren, wenn er sie nicht selbst verbessern wollte. Koselowsky hatte keine Ohren dazu, und Kirnberger nahm sich vor, ihn durch ein anderes Expedient dahinzubringen, entweder das Concert nicht mehr zu spielen, oder die bewußte Passage wenigstens zu verändern. Er gewöhnte einen Hund des Fürsten auf seine Stube zu kommen, und so oft solches geschah, spielte er ihm auf der Violine denjenigen Theil des Concerts vor, in welchem die fatale Passage war, unterließ aber nicht, bey selbiger jedesmal dem Hunde ein paar Risse mit dem Stock zu geben. Der aufmerksame Hund kam durch diese Uebung in kurzem soweit, daß er jedesmal, wenn die fatale Passage kam, jammerlich zu heulen anfieng, und das war es was Kirnberger wünschte. Als dieser nun eines Tages

durch

durch einen seiner Spionen erfuhr, daß Kosolowsky sein verwunschtes Concert spielen wollte, so veranstaltete er durch einen Bedienten des Fürsten, daß der Hund in den Concertsaal hineingelassen ward. Kosolowsky legte sein Concert auf, und als er an die verzweifelte Passage kam, erhob der Hund mit einemmal ein so jämmerliches Geschrey, daß die ganze Capelle irre gemacht ward, und die Instrumente niederlegte. Der Fürst ließ das Concert von neuem anfangen, und der Hund fieng bey der Passage aufs neue zu heulen an. „Nun werden „Sie es doch wohl merken, sprach Kirn„berger zum Kosolowsky mit halbleiser „Stimme, daß die Passage nichts tauget, „da Sie sogar die Hunde damit aufrührisch „machen.“ Der Fürst lachte den Kosolowsky aus, der nach der Zeit nicht weiter mit seinem Concert erschien.

Denkwürdigkeiten

einiger

Musikheiligen.

Viertes Dutzend.

Viertes Dutzend

der

musikalischen Denkwürdigkeiten.

(I.)

Zum Lebenslauf des Herrn Quanz. Die Madame Schindlerin in Dresden, mit deren Ehegatten der Herr Quanz die genaueste Freundschaft unterhalten hatte, ward Wittwe, erlaubte aber dem Herrn Quanz, ihr Haus nach wie vor zu besuchen. Sie geriethen nach und nach in einen vertraulichern Umgang als vorher. Die Madame Schindlerin war von sehr lebhaftem Temperament, und der Herr Quanz ein wohlgemachter Mann, der außerdem als einer der vortreflichsten Virtuosen seiner Zeit, überall hochgeschätzet ward, und in Ansehung der Execution mit dem berühmten Blavet und dem unvergleichlichen Buffardin um den Rang stritte, in Ansehung der Composition aber sie beyde übertraf. — Als der Herr Quanz

eines Tages, bey seiner geliebten Schindlerin war, so fieng sie an uber einen Anfall von grausamen Kopfschmerzen und Seitenstichen zu klagen, legte sich zu Bette und ließ Arzt und Priester kommen. Da der erstere ihren Zufall fur sehr bedenklich hielte, so war der andere, ein katholischer Priester, der Meinung, daß man nicht säumen müßte, die Leidende mit den Sakramenten der Kirche zu versehen. Der Herr Quanz brach am Bette seiner Freundin in die bittersten Thränen aus, und diese redete nur schluchzend mit gebrochenen Worten, und konnte nichts weiter herausbringen, als wie sie wünschte, den Nahmen einer rechtmäßigen Frauen vom Herrn Quanz mit sich ins Grab zu nehmen. Quanz war zur Bewirkung dieses Verlangens mit Leib und Seele bereit, worauf sich der Geistliche nach Hofe verfugte, um die Erlaubniß zu erhalten, bey bewandten Umständen den Herrn Quanz und die Madame Schindlerin ohne weitere Ceremonien sofort zusammen zu geben. Die Erlaubniß war in Zeit von einer Stunde da, der Trauungsact gieng vor sich; die Kranke aber — die vermeinte Kranke fuhr mit einem Satz aus dem Bette heraus, fiel den Herrn Quanz mit einem grausamen Lachen, herzend und kußend um den Hals; und der Herr Quanz —

der

der stand wie versteinert da, und wußte nicht, wie er so geschwinde, in dem Zeitraum von etwan zwey Stunden, zu einer Frau gekommen war.

(II.)

Emanuel Bach ließ sich in einem Privatconcert zu Berlin mit einer gelehrten Fuge aus dem Stegereif hören, und alle Welt bewunderte ihn. „Ist denn Ihnen, „meine Herren, dieses so was neues? „fragte eine Dame. Erinnern Sie sich „nicht, daß alle Herren Bachen **in Fugen** „gebohren worden?"

(III.)

Unter meinen zerstreueten Papieren finden sich ein paar Sinngedichte von dem berühmten **Telemann**, der öfters an diesem oder jenem Musiker seinen epigrammatischen Witz auszulassen pflegte. Da sie curiös genug sind, um aufbehalten zu werden, so theile ich sie mit.

(A) **An den Herrn H * * *** (das ist, Hurlebusch, der ein fertiger Clavierist war, und sich damals in Hamburg aufhielte.)

Du spielest unvergleichlich schön; doch mit Ermüdung unsrer Sinnen.
Wer halb soviel des Guten thut, wird zehnmal mehr als du gewinnen.

Du fragst: Wie so? *) **ich will's dich lehren,**
Du weißt nicht aufzuhören.

(B) **Auf den Herrn Legationsrath M * * *** (das ist **Mattheson**, als derselbe im Alter alles zu loben anfieng, nachdem er in der Jugend alles getadelt hatte.)

Einst nannte er das Aechte schlecht;
Jzt heisset er das Schlechte ächt,
Um jenen Jrrthum zu verbessern.
Allein man überleg es doch;
Dort log er, und hier lügt er noch,
Das heißt die Schuld vergrössern.

(IV.)

*) Eine gewöhnliche Frageformel des Herrn Hurlebusch, die er alle Augenblicke im Munde hatte.

(IV.)

Sulzer, der Verfasser der allgemeinen Theorie der Künste, war vor seiner nähern Bekanntschaft mit dem Prinz Heinrichschen Capellmeister Herrn **Schulz** und dem Herrn **Kirnberger**, (zwey berühmten Männern, von welchen man nicht weiß, ob der erstere vom letztern, oder dieser von jenem mehr profitiret hat,) ein Erzfeind von allen contrapunktischen Künsten. Als er eines Tages den Herrn **Quanz** und **Agricola**, bey einer gewissen Gelegenheit, seinen Widerwillen gegen die Fugenmacherey äußerte, so versetzte Quanz mit der ihm gewöhnlichen stolzen Lebhaftigkeit, daß sein Widerwille ohne Zweifel daherrührte, daß er vielleicht niemals eine gute Fuge gehöret hätte.

Sulzer. Es kann seyn. Lassen Sie mich einmal eine gute Fuge hören.

Quanz. Das kann geschehen. Wollen Sie Morgen Nachmittag sich zu mir bemühen, so soll Ihrem Verlangen genüget werden.

Der Herr Sulzer erschien um die verabredete Zeit in dem Hause des Herrn Quanz, bey welchem sich bereits der Herr **Agricola**, und der vortrefliche annoch lebende erste Flötenist des Königs von Preußen, Herr **Lindner** befanden.

Quanz. Ist es Ihnen nicht gefällig, Herr Professor, daß ehe wir Ihnen eine Fuge vorspielen, wir Ihnen zuvor etwas aus der galanten Schreibart hören lassen.

Sulzer. Sehr wohl. Man kann die beyden Schreibarten desto besser gegen einander vergleichen.

Die Musik nahm ihren Anfang. Der Hr. Quanz aber hatte das Ding umgekehrt, und anstatt eines galanten Solos, ein stark fugirtes Trio aufgelegt, von welchem Quanz die erste, Lindner die zweyte Flöte, und Agricola den Generalbaß auf dem Flügel spielte. Den guten Sulzer, der eine galante Sonate zu hören glaubte, überfiel eine Entzückung nach der andern, und die Ausrufe bravo! bravissimo! tonten alle Augenblicke von seinen Lippen daher. — Nun, sagte Quanz, wollen wir auch eine Fuge vernehmen. Er legte aber statt einer Fuge eines von seinen neuesten für den König gemachten Solos auf das Pult, und spielte wie ein Engel. Der Herr Sulzer, der jede Passage, lauffende und gebrochene, für einen Contrapunkt in der Decime hielte, wollte auf seinem Sopha des Teufels werden. Er stieß die heftigsten Schmähformeln aus, und war im Begriff wegzugehen, als die drey Virtuosen nicht länger an sich halten

halten konnten, und auf einmal ein lautes Gelächter erhoben. Sulzer, der noch nicht merkte, wie sehr er hintergangen war, oder vielmehr sich selbst betrogen hatte, wurde von dem Herrn Quanz, dem diese Farce lieber als 100 Dukaten für eine Flöte war, ohne viele Umstände näher davon unterrichtet. Er ward roth, gieng voller Verdruß nach Hause, und schrieb — — ein Wörterbuch, worinnen er sagt: „daß diejenigen, „die den doppelten Contrapunkt verachten, „und für ein bloßes Gewebe von pedantischen Künsteleyen halten, Erzignoranten „in der Musik und Esel sind."

(V.)

Ein nicht ungeschickter, aber außerhalb seinem musikalischen Kreise hochstunwissender und dummstolzer Musiker, ward in einer fürstlichen Capelle bey der zweyten Violine angenommen. Kaum hatte er seine Bestallung erhalten, so fieng er an auf seinen nunmehrigen Titel groß zu thun. Er hatte sonst in einem gewissen öffentlichen Concert mitgespielet, und dafür ein gutes Honorarium erhalten. Dieses hielte er nunmehr unter seiner Würde, weil verschiedene Mit-

glieder jenes Concerts keine Kammermuſiker waren, und er anitzo keine andere als fürſtlich beſtallte Muſiker für vollwichtig erkannte. Er wollte alſo den vom Concert gezogenen Profit lieber entbehren, als ſich mit allerhand Arten von Spielern encanailliren. Kam etwan ein fremder Virtuoſe in die Reſidenz ſeiner Durchlauchten, ſo war das erſte daß er ſich erkundigte, ob er auch ein beſtallter Kammermuſiker wäre. Als er nun einmal bey Gelegenheit, da der berühmte Eßer daſelbſt erſchien, an einen ſeiner Dienſtcollegen, der einen hellern Kopf hatte, und wußte daß die Virtu nicht im Patente ſtecket, dieſe Frage that, ſo antwortete derſelbe, daß Herr Eßer allerdings ein Kammermuſiker wäre, und ein großes Patent vom Apollo in der Taſche hätte. — „Vom Apollo? „fragte der Dummbart voller Verwunde„rung. Das wird vermuthlich vom Kayſer „ſeyn. Nun dann wollen wir ihn paßiren „laſſen.“

(VI.)

Johann Sebaſtian Bach, auf welchen man das horaziſche *nil orturum alias, nil ortum tale*, anwenden kann, pflegte ſich mit

mit Vergnügen einer Begebenheit zu erinnern, die ihm auf einer in seiner Jugend angestellten musikalischen Reise begegnet war. Er war auf der Schule zu Lüneburg, in der Nähe von Hamburg, wo damals ein sehr gründlicher Organist und Componist, Nahmens Reinecke blühete. Da er um diesen Künstler zu hören, öfters eine Reise dahin machte, so geschah es eines Tages, da er sich länger in Hamburg aufgehalten hatte, als es das Vermögen seiner Börse erlaubte, daß er bey seiner Zurückwanderung nach Lüneburg, nicht mehr als ein paar Schillinge in der Tasche hatte. Noch nicht hatte er den halben Weg zurück gelegt, als ihn ein starker Appetit anwandelte, und er zu dem Ende in einem Wirthshause einkehrte, wo ihm bey dem köstlichen Geruch aus der Küche, die Lage, worinnen er sich befand, noch zehnmal schmerzhafter vorkam. Mitten in seinen trostlosen Betrachtungen darüber hörte er ein knarrendes Fenster öfnen, und sahe, daß aus selbigem ein paar Heringsköpfe auf den Kehrigt geworfen wurden. Als einem ächten Thüringer, fieng ihm beym Anblick dieser Figuren der Mund zu wässern an, und er säumte keinen Augenblick sich ihrer zu bemächtigen; und siehe, o Wunder! er hatte kaum angefangen sie zu

zer

zergliedern, so fand er in einem jeden Kopfe einen dänischen Ducaten versteckt; welcher Fund ihn in den Stand setzte, nicht allein nunmehro eine Portion Braten zu seiner Mahlzeit hinzuzufügen, sondern annoch mit einem mit mehrer Gemächlichkeit eine neue Wallfahrt zum Hrn. Reinecke nach Hamburg zu unternehmen. Besonders ist es, daß der unbekannte Wohlthäter, der ohne Zweifel am Fenster gelauschet haben wird, um zu sehen, welchem Glückskinde sein Geschenk zu theil werden würde, nicht die Curiosität gehabt hat, die Person und Eigenschaften desselben näher zu recognoscciren.

(VII.)

Ein unbarmherziger Kunstrichter, der alles zu tadeln gewohnt war, nur nicht was er selbst gemacht hatte, nahm sich öfters die Freyheit, auf die Titelblätter fremder Tonstücke die Worte hinzuschreiben: Setzer dieses ist ein Esel Ein Componist, dem auch diese Ehre wiederfahren war, bekam von ungefähr bey einem Freunde die Abschrift eines seiner Tonstücke zu sehen, welches der gewaltige Kritiker dergestalt beur-

theilt

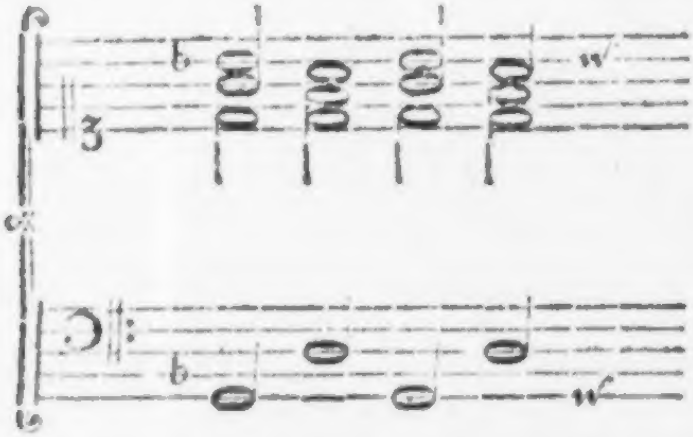
theilt hatte. Weil nun auf dem Titelblatt noch ein Platz für eine Reihe Noten war, so machte er sich solchen zu Nutze, um über das von dem Kritiker ihm gemachte Compliment einen Lieblingscanon des Kritikers in Hypodiapente hinzuschreiben. Der Kritiker erfuhr es, verschluckte die Pille, zündete eine Pfeiffe Taback an, und studirte auf neue Kunstgriffe die Musiker zu ängstigen.

(VIII.)

Ludewig der XIIte von Frankreich, fand an einem gewißen gemeinen Liedchen soviel Vergnügen, daß er seinem Capellmeister **Josquin** eines Tages den Auftrag gab, selbiges in einen Canon zu bringen, und in selbigem eine Stimme für ihn zu menagiren. Ob Josquin sich gleich über den Antrag des Königs wunderte, indem derselbe nicht allein eine sehr schwache Stimme hatte, sondern auch nicht musikalisch genug war, so antwortete er doch nach kurzer Ueberlegung, daß er thun würde was Se. Majestät verlangten. Er untersuchte das Liedchen, und fand, daß sich der Anfang davon zu einem zweystimmigen Canon im Einklang gebrauchen ließe, und daß das ganze harmonische

Gewebe

Gewebe aus den abwechſelnden Accorden von *G* moll und *D* moll beſtände, als



Als den andern Tag bey Hofe Muſik gemacht ward, ſo überreichte Josquin dem Konige die für ihn geſetzte Stimme, rief ein paar Singknaben herbey, denen er den zweyſtimmigen Canon vorlegte, und er, der Capellmeiſter, nahm den Baß g d g d ꝛc. Die Ausführung gieng zum gröſten Vergnügen des Königs vor ſich, der nichts weiter als die einklängigen Noten d d d d ꝛc. zu ſingen hatte. Der König lachte nach vollbrachter ſauern Arbeit über den Einfall ſeines Capellmeiſters, und machte ihm ein Geſchenk.

(IX.)

Als der Churfürst von Hannover, Georg I. im Begriff war von dem Königreich Engelland Besitz zu nehmen, so empfohl sich ihm sein Concertmeister Farinelli, Oncle des nachhero bekannt gewordnen berühmten Sängers*) dieses Nahmens, mit den Worten: „Herr, gedenke meiner, wenn Du „in dein Reich kömmst."

(X.)

Eine junge Virtuosin auf der Violine, liebenswürdig wie die Mad. Strinasacchi und schön wie die Madame Syrmen, unternahm auf Veranlassung des Hofes, an welchem sie in Diensten stand, eine musikalische Reise nach den vornehmsten Städten Europens, in welchen die Künste Apollens verehret werden, und kam mit neuen Kenntnissen, und mit goldenen Uhren, prächtigen Ringen und andern Kostbarkeiten überhäuft, an

*) Man sehe von selbigem des gelehrten Herrn Burney's Tagebuch einer musikalischen Reise, I. II. und III. Band.

an den Ort ihres Aufenthalts zurück. Sie wurde mehr als jemals bewundert, und alle Welt machte ihr, wegen ihrer mit so glänzendem Erfolg zurückgelegten Reise, ein Compliment. Nur ihr vertrautester Freund ein Dichter, schien mit ihr unzufrieden zu seyn, indem er bey der ersten geheimen Unterredung, bey welcher er eine große Veränderung in ihren körperlichen Eigenschaften entdeckte, sich nicht enthalten konnte, folgendes Impromtu herauszustoßen:

Bey allem was die Kunst der Geige Dir gebracht,
Ists kläglich, daß sie Dir aus zweyen eins gemacht.

Vermuthlich war es ein ähnlicher Fall mit dem beym Owen, der bey Wiederfindung einer ehemahligen Liebste, folgendes Sinngedicht verfertigte:

Res tibi in immensum paruo quam tempore creuit!
OMEGA nunc; — annos *Omikron* ante duos.

(XI.)

Einer der erſten Violiniſten Europens, der Herr Lolli ward von einem Liebhaber der Kunſt gefraget: warum er nicht gerne ein Adagio ſpielte? „Ich bin, antwortete „er, aus der Stadt Bergamo, die ſeit un„denklichen Jahren das Recht hat, die „Welt mit Luſtigmachern, Springern und „Seiltänzern zu verſehen. Soll ich der „erſte ſeyn, der ſeinem Vaterlande Schande „machet, und einen wandelnden Grazien „vorſtellen?“ Curios iſt es, daß die Stadt Bergamo zwey Virtuoſen hervorgebracht, die die größten Schwürigkeiten, deren die Violine fahig iſt, verſuchet und überwunden haben, vor funfzig Jahren Pietro Locatelli, und itzo Lolli.

(XII.)

Ein Liebhaber der Muſik, der in Paris und London geweſen war, und die dortigen muſikaliſchen Einrichtungen kennete, kam in eine Stadt Deutſchlands, wo ein anſehnliches Concert war. Weil er glaubte, daß es allhier

eben so wie dort seyn würde, so fragte er beym Eingang ins Concert den Herrn Director, ob er nicht so gefällig seyn wollte, ihm den gedruckten Anschlag der aufzuführenden Tonstücke zu communiciren. „Mein „Herr, antwortete der Herr Director, ich „weiß zur Zeit noch nicht, was wir heute „machen werden, noch wer sich solo wird „hören lassen" *).

*) Man erzählet, daß in einem andern Concert deßwegen keine Anschläge gedruckt werden, weil man besorgt, daß die auf selbigen angegebenen Spieler oder Sänger währender Zeit möchten krank werden, und sterben. Solche Ursachen sind denn nun wohl in Ueberlegung zu nehmen ꝛc. ꝛc.

A. d. H.

Denkwürdigkeiten

einiger

Musikheiligen.

Fünftes Dutzend.

Fünftes Dutzend
der
musikalischen Denkwürdigkeiten.

(I.)

Im Jahre 1724 ward eine auf die Geburt der letzten Oester. Erzherzogin von dem berühmten Obercapellmeister **Fux** componirte Oper am Wiener Hofe aufgeführet, welche Kayfern **Carl dem VIten** dergestalt zu gefallen das Glück hatte, daß als sie zum drittenmal vorgestellet ward, derselbe zum Vortheil aller derjenigen, die in selbiger gesungen und gespielet hatten, eine Lotterie von Juwelen, goldnen Uhren und Tabatieren ꝛc. veranstaltete, in welcher alle Loose Treffer waren, und das geringste Loos 500 fl., die größern aber 1000, 1500 bis 2000 fl. betrugen. Der Kayser selbst spielte das Clavier, und accompagnirte die Singstimme durch die ganze Oper; die älteste Erzherzogin aber agirte auf dem Theater. Die Kayserinn

hatte die Partitur, woraus der Kayser spielte, aufs kostbarste einbinden, und sie Sr. Majestät, in ihrem Nahmen, beym Eintritt ins Orchester überreichen lassen. Der Kayser nahm die Partitur, machte der Kayserinn eine Verbeugung, setzte sich vor dem Flugel, und gab ein Zeichen um die Oper anzufangen. Bey dieser dritten Aufführung derselben geschah es, daß der Obercapellmeister **Fux**, der beständig hinter dem Kayser stand, und die Partitur umwendete, an einem gewissen kritischen Ort der Oper, über die Kunst und Discretion Sr. Majestät im Accompagniren, in solche Entzückung gerieth, daß er in ein lautes Bravo! ausbrach, und das Compliment hinzufügte: **Halter! Ew. Majestät könnten überall einen Obercapellmeister abgeben.** Der Kayser kehrte sich um, und antwortete lachelnd: **Halter! mein lieber Obercapellmeister, wir haben es als Kayser besser.**

(II.)

Im Jahr 1734 wurde das Lustspiel *les Mécontens* zum erstenmal auf dem französischen Theater zu Paris gegeben. Dieses Stuck endigte sich mit einem Rundgesang

von

von der Composition des Herrn **Mouret**, in welchem zum Schlusse jeder Strophe die Verse wiederhohlet wurden:

Et voilà comme
L'homme
N'est jamais content.

Als die berühmte Madem. **Dangeville** ihre Strophe von diesem Liedchen gesungen hatte, so ward *bis* gerufen, und sie wiederhohlte dieselbe. Einige junge Herren, die sich mit der Wiederhohlung nicht begnügten, verlangten daß sie solche zum drittenmale möchte hören lassen, und riefen *encore*. Die Actrice, welche bereits ihren Platz verlassen hatte, kam zurück, sahe die jungen Herren an, wiederholte aber nichts weiter als das Refrain:

Et voilà comme
L'homme
N'est jamais content.

welches in Absicht auf das Verlangen der jungen Herren, sehr analogisch mit dem Inhalt des Stückes war, und der sinnreichen Actrice ein neues Bravo zuwegebrachte.

(III.)

Ein italienischer Violinist kam nach London, und kundigte ein Concert an, worinnen er einige Capriccios vom **Locatelli** auszuführen versprach. Seine Freunde machten ihm zu einem zahlreichen Auditorio Hofnung und er betrog sich, indem er kaum so viel gewann, daß er die Kosten damit bezahlen konnte. Er glaubte, daß es ein andermal besser gehen wurde, und hatte so wenig Zuhörer als vorher. Verdrießlich über den schlechten Erfolg seiner Bemühungen, nahm er sich vor, da er das Genie der engelländischen Nation zu kennen anfieng, sein Gluck auf eine andere Art auf die Probe zu stellen. Er gab sich mit seinen Freunden Mühe, eine Anzahl gebrechlicher und kranker Musiker ausfindig zu machen, und vereinte solche unter dem Titel einer Académie des Invalides unter seiner Direction. Er ließ einen Anschlag drucken, worinnen er die erste Oefnung seiner Akademie ankündigte, und bekannt machte, daß heute von zwey Bucklichten ein Violinduett, und von einem Kropfhalse, einer Großnase und einem Tollfuß ein Trio gemacht werden würde. Ein andermal kündigte er an, daß von einem Krummbeinigen, einer Hasenscharte, einem Zwerge, und einem Maußbacken ein Quattuor executiret

werden

werden würde, u. s. w. Der Einfall des schlauen Italieners hatte den glänzendesten Erfolg, und der Concertsaal war allezeit für die Menge der Zuhörer zu klein. Nachdem derselbe eine Zeitlang seine Farce auf diese Art gespielet hatte, gieng er mit ansehnlichen Wechselbriefen in der Tasche, nach Italien zurück, und lachte über die bizarre Laune der Engelländer.

(IV.)

Einige junge Choralisten kamen auf den tollen Einfall, den berühmten Murschhauser *), ihren Director zu ersuchen, einige Hymnen aus dem römischen Antiphonario zur Curiosität in bloßen Octaven, und Quinten mit ihnen zu probiren. Murschhauser, der im Punkt der Harmonie keinen Spaaß verstand, lehnte mit aller Gravität seine Partie ab, mit der Erklärung, daß er nicht Uebung genug hatte mit selbiger fortzukommen. Wollten die Herren sich aber einen Zeitvertreib machen, so möchten sie

*) Franc. Xaver. Anton Murschhauser, ein Schüler von dem kunstreichen Caspar Kerl, war Musikdirector zu München.

ſich zu einem dortigen Müller verfügen, der in ſeiner Stallacademie einige langöhrichte Sänger hätte, die gewiß mit ihnen Chorus machen und Quinten und Octaven ſingen würden.

(V.)

Auf die Frage: Ob die Eiferſucht, oder Unwiſſenheit, oder der Nationalſtolz dem vortreflichen **Gluck** zu Paris ſo viele Pamphlets zugezogen habe, antwortete ein Engellander, daß ihn alle dieſe drey Furien verfolgt hätten, und daß bey den Muſikern die Eiferſucht, bey den Dichtern die Unwiſſenheit in der Muſik, und bey beyden der Nationalſtolz daran Schuld wäre. Wir laſſen dieſes ununterſuchet, und fügen eine von den artigſten wider ihn bekannt gewordenen Ineptien hierbey:

Gluck à la fin s'eſt fait connoitre;
Et par ſon Opéra nouveau
Il vient de faire un coup de maitre
Que n'eut jamais tenté Rameau.
C'eſt plus qu'il n'oſoit ſe promettre,
Quoiqu'il ſoit tant ſoit peu Gaſcon;
Car il a trouvé l'art de mettre
Tous les fillets à l'uniſſon.

(VI.)

(VI.)

Man hat den Musikern zwar mehrmalen vorgeworfen, daß sie gerne trinken, ob zwar nicht alle, die gerne trinken, Musiker sind; imgleichen daß sie gerne was gutes essen, eine Eigenschaft, die sie mit den Poeten und andern Künstlern gemein haben. Aber selten hat man bemerket, daß sie zu viel essen. Indessen wie keine Regel ohne Ausnahme ist, so auch hier. Ein gewisser Musiker, der sehr witzig, aufgeräumt, und gesprächig war, wurde dieser Eigenschaften wegen sehr oft, und manchen Tag an zwey und mehrern Oertern zugleich, zu Gaste gebeten. Damit er nun von allen Einladungen profitiren möchte, so bat er sich bey dem einen aus, daß man puncto 1: essen möchte; bey dem andern um 1, und bey dem dritten um 2 Uhr. Solchergestalt gieng keine Mahlzeit für ihn verlohren, und er schien sich bey dieser Halsarbeit recht wohl zu befinden.

(VII.)

Die berühmte Madem. **Lemaure** war in den zwanzigern und dreyßigern dieses Jahrhunderts die Zierde der pariser Oper,

und ohne eine Note zu kennen, die gröſste Sängerinn von Frankreich. Als selbige das Theater verließ, und sich hierdurch wieder mit der Kirche versöhnte, so geschah es einsmals, daß ihr im Beichtstuhl, von einem eifrigen Capuciner ihre vorige Lebensart etwas scharf zu Gemüthe geführet ward. Sie fieng an nachdenkend trüber zu werden, und würde vielleicht das Opfer einer heiligen Schwermuth geworden seyn, wenn sie sich nicht auf Zureden einer klugen Freundin entschlossen hatte, sich der Direction eines Vaters aus der Gesellschaft Jesu zu unterwerfen. Derselbe sahe die Nothwendigkeit ein, aus einem menschlichern Ton mit ihr zu sprechen, und in kurzer Zeit ward ihre völlige Heiterkeit wieder hergestellet. Er versprach ihr nicht allein, einen der ersten Plätze unter den glücklichen Seelen jener Welt, sondern machte ihr annoch auf ihr Verlangen, worinnen die Vergnügungen derselben bestehen würden, einen kurzen Abriß davon. „Da giebt es nichts,„ sagte der Pater, „als glänzende Feten, göttliche „Soupers, prächtige Pallaste, die reich„sten Kleidungsstücke, Promenaden unter „Bergamotten- und Pomeranzenbäumen, „wohlriechende Seen, in welchen sich alle „Bewohner und Bewohnerinnen des O-

„lymps,

„lymps, ohne Unterſchied des Geſchlechts,
„untereinander baden; Comödien, in wel-
„chen die Seraphs die Hauptrollen machen;
„Opern, die unter der Direction des Apollo
„und der neun Muſen ſelber, von den
„wohlgebildeſten Caſtraten, in italieniſcher
„Sprache aufgeführet werden, und ſo weiter.
„Indeſſen,“ fugte der Mann Gottes mit lei-
ſer Stimme hinzu, „mochte es doch in man-
„chen Stucken ganz anders wie hier ſeyn;
„zum Exempel, darüber kann ich Ihnen,
„meine geliebte Zuhörer, keine Gewähr lei-
„ſten, daß es dort deutſche Prinzen giebt,
„die einer Operiſtinn *) die Gunſt einer
„Nacht

*) Dieſe Begebenheit wird mit Gewißheit auf die Rechnung der Mademoiſelle Lemaure geſetzt. — Uebrigens iſt das Bild der ewigen Glückſeeligkeiten vollkommen in dem Sinne Malebranchs, und der Vater von der Geſellſchaft Jeſu, wie in Rückſicht auf den letzten Punkt aus einem Werke des Pater Henrique; ſur l'Occupation des Saints dans le ciel zu erſehen, wortinnen geſagt wird: qu'il y aura un ſouverain plaiſir à baiſer & mordre les corps des Bienheureux; qu'on le baignera à la vue les uns des autres; qu'il y aura pour cela des bains très agréables, où l'on nagera comme des poiſſons; que les Anges s'habilleront en femmes & qu'ils paroîtront aux Saints avec des habits de Dames, avec les cheveux frisés, des jupes à vertugadins, & du linge le plus riche; que les hommes & les femmes ſe réjouiſ-

„Nacht mit 40,000 Livres bezahlen, und „dafür das Prämium der ganzen Schule*) „erhalten.“

(VIII.)

So vortreflich viele Singſtücke unſerer Vorfahren in Anſehung der harmoniſchen Structur waren, ſo unordentlich waren hin und wieder die Texte untergeleget. Sie nahmen auf den Zuſammenhang der Worte ſo wenig Rückſicht, daß ſie vielmehr durch dieſe oder jene contrapunktiſche Formel oder kurze Imitation veranlaßet, den Sinn derſelben alle Augenblicke zerriſſen, das Beywort von ſeinem Hauptwort durch Pauſen von vielen Tacten trennten, ungeſchickte Wie-

réjouiront avec des maſcarades, des feſtins & des ballets; que les femmes chanteront plus agréablement que les hommes, afin que le plaiſir ſoit plus grand; qu'elles reſſuſciteront avec des cheveux plus longs, & qu'elles ſe pareront avec des rubans & des coeffures, comme on fait dans le monde; *que les gens mariés ſe baiſeront comme en cette vie*, & careſſeront leurs petits mignons d'enfants; ce qui ſera avec un grand plaiſir. — *Voyez le I volume de la Morale pratique*, pag. 274, &c.

*) Im franzöſiſchen ſteht *la verole*.

Wiederhohlungen machten, und hiernächst auf die ungeschicktesten Vocalen lange Dehnungen setzen. Von solchem Schlage war ohne Zweifel der Componist, von welchem in der zweyten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, in der Churfürstlichen Capelle zu Dresden, eine Arie über die Worte Paulus an den Timotheus: **ich habe einen guten Kampf gekämpfet**, gesungen ward. Er hatte sich nicht begnüget, die Sylbe gu in guten hin und wieder zu dehnen. Er ließ annoch den unvollständigen Satz: **ich habe einen, ich habe einen guten**, sehr vielmal hintereinander wiederhohlen, welches eine alte Hofdame dergestalt unwillig machte, daß sie plötzlich zum Tempel hinaus gieng. **Wohin so eilig?** rief ihr ein Hofjunker nach. „Ey! beym Kuckuk," antwortete die Alte, „wer kann die Prah„lerey des Windbeutels länger mit anhö„ren?" Der Sänger war **Francesco Santi**, ein Castrat, der so gut deutsch, als italienisch und lateinisch sang. —

Indem ich diesen Artikel schließe, öfne ich das fünfte Stück des **grauen Ungeheuers** vom Jahre 1785, und ersehe, daß es annoch im Jahre 1785 musikalische Incongruitäten von voriger Art gegeben hat.

Die

Die Stadt Jeni oder Yeni *), die wie das ehemalige Sparta alle Neuerungen verabſcheuet, und behauptet, die originellſte und rechtglaubigſte Kirchenmuſik von der ganzen lutherſchen Chriſtenheit zu haben, beſitzet einen Jahrgang, in welchem unter andern ein Duett von D. Luthern **) über die Worte: **Ich habe einen guten Kampf gekämpfet**, mit dem Gegenſatze: **Es iſt ein elend jämmerlich Ding um aller Menſchen Leben**, vorkömmt. Der ungenannte Correſpondent des Herrn Wekhrlin iſt ſo glücklich geweſen, der Ausführung dieſes Duetts in der dortigen lutherſchen Kirche bey der Beerdigung einer vornehmen

*) Iſt eine von den 21. Reichsſtädten in Schwaben, und liegt zwiſchen der Grafſchaft Waldburg und der Herrſchaft Eglof.

**) Der ehrliche Mann hat entweder keine arge Gedanken dabey gehabt, oder das Stückchen annoch in ſeinem Kloſter gemacht, um ſich mit ſeinen eingekerkerten Brüdern inter pocula zu beluſtigen. Ich halte es indeſſen eher für das Product eines ſeiner beſten Freunde, des churfürſtl. Bayeriſchen Capellmeiſters Senfelino, von welchem er ſich nicht allein über die horaziſchen Worte: Non omnis moriar &c. eine Motette, ſondern auch verſchiedne andere Texte componiren ließ. Luther liebte wohl Muſik; aber daß er den doppelten Contrapunkt ſollte verſtanden haben, davon findet man nirgends Nachricht.

nehmen Dame daselbst, beyzuwohnen und so entzückt davon geworden, daß er diesen Spaaß dem delicieusesten Puppenspiel gleich schätzet. Die Sänger waren der Schulmeister und dessen Eheliebste. Indem, sagt unser Auctor, sich der Schulmeister mit unnachahmlicher Selbstgefälligkeit auf dem Wörtchen **guten** herumdrehet, und immer wiederhohlet: **ich habe einen guten, einen guten**, so unterbricht ihn die Frau Schulmeisterin mit einer schalkhaften Mine und der Protestation: **es ist ein elend jämmerlich Ding, ein elend Ding, ein jämmerlich Ding.** Die in der Kirche versammelten Andächtigen der Stadt, verzogen vor frommer Entzückung keine Mine bey dieser heiligen Posse, und saßen da so steif, wie indianische Pagodendiener, welchen von einem Pater der Gesellschaft Jesu eine Bußpredigt gehalten wird. Glückliche Sterblichen, die nicht das Lächerliche solcher heiligen Zweydeutigkeiten empfinden, und die uns die Möglichkeit eines Standes der Unschuld intuitiv zu machen vermögen!

(IX.)

Als der geschickte Mechaniker Hohlfeld zu Berlin, welcher unter andern auch

G
STAATS

durch

durch die Erfindung eines **Bogenflügels** bekannt geworden, mit der Verbesserung seiner **Fantasirmaschine** umgieng, kamen zwey Organisten zu ihm, und baten sich die Erlaubniß aus solche zu probiren. Nachdem sie eine Zeitlang wechselsweise darauf fantasiret hatten, waren sie neugierig den Abdruck ihrer Ideen auf dem abgerollten Papier zu lesen. Sie lasen, stutzten, schüttelten den Kopf, und keiner wollte sich zu seinem Machwerk bekennen. Einer lachte über den andern.

(X.)

Ein Virtuose reisete, und kam in eine Stadt, wo sich ein sehr geschickter Organist befand, in dessen Kirche zwey Orgeln waren, eine größre und eine kleinere. Er machte mit ihm Bekanntschaft, und sie wurden beyde einig, zu ihrem Vergnügen auf den beyden Orgeln einander zu **verführen**, (das ist das Schulwort,) und in allerley Arten von Fantasien, Duetten, Trios und Quattuors, fugirt und unfugirt, abwechselnd ihre Kräfte zu versuchen. Der Wettstreit wurde eine Zeitlang mit ziemlich gleichen Kräften fortgesetzet; mit der Harmonie, mit welcher

welcher der eine auf seiner Orgel absetzte, fieng der andere auf der seinigen wieder an, und führte das harmonische Gewebe fort. Der folgende Spieler vollendete den unvollkommen gelaßnen Rhytmus des vorhergehenden, und es schien, als ob die vier Hände und die vier Füße von einem und ebendemselben Kopfe geleitet wurden. Nach und nach fieng der fremde Virtuose an, die verstecktern Künste des Contrapunkts und der Modulation zu Hülfe zu nehmen. Er bediente sich der Augmentation und Diminution gewisser Sätze, vereinbarte mehrere Subjecte, versetzte sie in die Gegenbewegung, brachte ein allatretta an, und fiel mit einmal in die allerentfernste Tonart. Der Organist des Orts merkte was der andre machte; er suchte ihn nachzuahmen, und es entstanden harmonische Lucken; er fieng an zu suchen, stolperte und ward von dem Reisenden redreßirt, aber in neue Irrwege geleitet, aus welchen er sich schlechterdings nicht herausfinden konnte. Er stand also von seinem Griffbrett auf, lief zu seinem Gegner, dem er den Kampfpreis zuerkennete; ersuchte ihn, sein künstliches Orgelspielen so lange allein fortzusetzen als es ihm beliebte, bewunderte und umarmte ihn, und sagte zu ihm, daß er entweder Sebastian

Bach, oder ein Engel vom Himmel seyn müßte. — In der That war es Sebastian Bach, mit welchem der Organist sich nicht gemessen haben würde, wenn er ihn gekannt hätte.

(XI.)

Von dem blinden Leyermann Homer bis auf den blinden Violinisten Pudon *) in Berlin, hat es zu allen Zeiten Musiker gegeben, die es ohne Hülfe der Augen zu einem hohen Grade der Geschicklichkeit in ihrer Kunst gebracht haben. In London ward ehedessen ein Organist Stanley, in Frankreich zu Meaux ein Organist Bibault, in Magdeburg ein Organist Jacobi, in Berlin ein auf allen Instrumenten geübter Baron von Erlach, und in Paris ein Mandolinist und Geiger Fritzieri, ein jeder als ein in seinem Fache geschickter Tonkünstler bewundert, und ein junger Mensch, Nahmens Dulon **) aus Stendal in der Altmark

*) Der Herr Pudon, ein Franzose aus Berlin, der sechs Wochen nach seiner Geburt blind geworden, spielet sowohl die Violine als das Clavier, und componirt sehr gut.

**) Ein mehrers von ihm sehe man in des gelehrten und um die Musik sehr verdienten Herrn Pro-

mark gebürtig, franzöſiſcher Abkunft, hat ſich vor einiger Zeit ſowohl in Berlin als Hamburg, und in andern groſſen Städten, mit dem gröſſten Beyfall in öffentlichen Concerten auf der Flöte hören laſſen. Annoch iſt die blinde Fräulein von Paradieß in Wien als eine unvergleichliche Virtuoſin auf dem Clavier, und der blinde Organiſt in Amſterdam, Hr. Pothof als ein groſſer Künſtler bekannt. Was würden dieſe Muſiker in ihrer Kunſt geleiſtet haben, wenn ſie den Gebrauch der Augen zu genieſſen das Glück gehabt hätten, es wäre denn, daß vielleicht alsdenn ihr Gehör und Gefühl nicht ſo fein von der Natur wären bearbeitet worden, wenn es wahr iſt, daß bey dem Mangel eines Sinnes die übrigen deſto kräftiger ſind. — Ohne Zweifel muſſte das ſogenannte Concert der vier Blinden, welches vielleicht noch in Bologna exiſtiret, nicht unter die ſchlechten Concerte dieſer Stadt gehören, weil es vom Jomelli ſelbſt, und vielen andern Kennern und Liebhabern mit Vergnügen beſuchet ward. Zwey derſelben ſpielten die Violine, einer die Altoviola, und der vierte das Violoncell. Sie hatten einige gute Freunde an der Hand,

Professor Cramers Magazin der Muſik, Monat Januar, 1783. Seite 152.

von welchen sie sich die neuesten und gefälligsten Stücke einigemal vorspielen ließen. Jeder behielte seine Partie im Kopfe, und ihre Execution übertraf bey weitem die ihrer Vorspieler. Sie führten aber nicht allein Instrumental- sondern auch Vocalsachen aus, Messen, Vespern, Hymnen, Sequenzen u. s. w. und begleiteten alsdenn ihren Gesang mit ihren Instrumenten, zu welchen sie sich nicht allezeit des Bogens, sondern öfters zur Veränderung der Art des Klangs, kleiner Schwangruthen bedienten. Man pflegte diese vier blinden Musiker gli bravi orbi, und den Violoncellisten besonders spacca nota im Scherze zu benennen.

(XII.)

Leonhard Vinci und Nicol. Porpora, zwey zu ihrer Zeit berühmte italienische Componisten, hatten einsmals in Rom, in eben demselben Carneval, jeder zwey neue Opern von ihrer Arbeit aufzuführen. Jeder von ihnen hatte sein eigenes Theater; jeder hatte seine besondere Gesellschaft guter Sänger; jeder hatte auch seine Anhänger; jeder war über den andern eyfersüchtig; jeder hatte sein eigenes Caffehaus, wo er mit seinen Freun-

Freunden zusammen kam, um seiner Galle wider den andern von Zeit zu Zeit Luft zu machen. Die erste Oper eines jeden fand Beyfall. Die zweyte des Porpora sollte einige Tage eher aufgeführet werden, als die zweyte vom Vinci. Die Anhänger des Porpora gaben sich besonders Mühe, die Vorzüge seiner zweyten vor der ersten auszuposaunen, und hatten bey den Liebhabern der Musik eine große Erwartung erreget. Nunmehr fürchtete Vinci mit seiner neuen, weil sie zumal einige Tage später zum Vorschein kommen sollte, unterzuliegen. Er bildete sich ein, daß seines Nebenbuhlers Arbeit der seinigen allen Beyfall voraus wegnehmen würde. Kein Zureden seiner Freunde half. Er sann auf Mittel, den guten Fortgang der andern zu hindern. Bald wollte er 150 Einlaßbillette von dem Theater des Porpora kaufen, und dieselben an so viele von seinen Freunden austheilen, welche denn in der Hauptprobe dieser Oper pfeifen und Lärm anfangen sollten. Allein dazu hatte er nicht Geld genug. Bald fiel ihm ein anderer Anschlag ein, welcher aber eben so wenig thunlich war. Man beliebe zu merken, daß in Rom der gute oder schlechte Erfolg der Hauptprobe einer Oper, als bey welcher man mit der größten Aufmerk-

samkeit zuhöret und prüfet, sehr viel von dem ganzen Schicksale der ganzen Oper entscheidet. Was war also zu thun? Der gute Vinci wollte verzweifeln, und erwartete das Schicksal seiner neuen Oper mit Zittern, in der gewissen Furcht, daß sie zu Grunde gehen würde. — Es befand sich unter Vincis Sängern ein Castrat, Nahmens Gaetan Bärenstadt, welcher vom Singen eben nicht viel Werks machte, aber dagegen sich desto mehr aufs Studiren gelegt, und sich dadurch in vielen vornehmen Häusern beliebt gemacht hatte. Dieser begnügte sich gemeiniglich in den Opern, worinn er agirte, mit der letzten Rolle. Porpora hatte, zu seinem Unglück, etwann einmal was übels von ihm gesprochen. Der gegenwärtige Vorfall schien also Bärenstadten eine bequeme Gelegenheit anzubieten, sich am Porpora zu rächen, und dem Vinci zugleich damit aus der Noth zu helfen. Er sprach also dem Vinci guten Muth ein, und bat ihn sich nur auf ihn zu verlaßen. — Darauf nahm er etliche Pfunde von dem trockensten und feinsten spanischen Schnupftaback, der nur zu bekommen war, und füllte damit viele kleine papierne Röhrchen an, in welchen er unten und oben eine kleine Oefnung ließ. Mit diesem bewafnet begab

gab er sich, in einer ganz unkenntlichen Kleidung, in den Schauplatz, wo des Porpora Oper zum letztenmal probiret werden solite. Daselbst miethete er in der obersten Reihe eine eigene Loge für sich allein, und hielte sich darinnen so versteckt als möglich war. Als nun, bey einer sehr zahlreichen Versammlung, die Hauptprobe anfieng, und die Freunde des Porpora nicht ermangelten, ihren Beyfall und ihre Bewunderung so oft und so laut als sie nur immer konnten, zu verstehen zu geben, fieng Bärenstadt auch an, aus einem paar von seinen Röhren den Taback so stark als möglich herauszublasen. Der Taback breitete sich sogleich weit über das Parterre aus, und fiel nach und nach auf die untenstehenden Zuhörer. Man wurde es bald gewahr, und fieng an in die Höhe zu sehen, um den Ursprung dieses so ungewöhnlichen Regens ausfindig zu machen. Doch nunmehr bemeisterte sich der herabfallende Taback auch der in die Höhe gerichteten Nasen, und jedermann fieng an zu niesen. Bärenstadt saumte indessen nicht, immer mehrere von seinen Tabackspatronen abzufeuern. Je mehr man also in die Höhe sah, je allgemeiner wurde das Niesen, und das Geräusch über diese seltsame Begebenheit. Das Geschrey der Damen, welche

ihre Kleider und Spitzen beklagten, fieng an die Stimme der Sänger zu übertäuben, und endlich suchte jedermann je eher je lieber aus dem Schauplatze herauszukommen, so daß beym Ende des ersten Acts kein Zuhörer mehr zu sehen war. Weil man nun die Probe nicht ruhig hatte aushören und untersuchen können, so bekam auch, wie in Rom gewöhnlich ist, die Oper des armen **Porpora** einen gewaltigen Stoß, und desto mehr Beyfall erhielte dagegen die zweyte Oper des **Vinci**.

Denkwürdigkeiten

einiger

Musikheiligen.

Sechstes Dutzend.

Sechstes Dutzend
der
musikalischen Denkwürdigkeiten.

(I.)

Die berühmtesten musikalischen Scribenten des XVIten Jahrhunderts, in dessen erstern Hälfte **Josquin** (Jothen de Prés) sich hauptsächlich hervorgethan, stimmen alle darinnen überein, daß er der größte Componist seiner Zeit gewesen. Was sonst unter viele getheilt zu seyn pfleget, Natur, Kunst, Fleiß, alles dieses war in ihm beysammen. **Glarean**, sein beständiger Panegyrist, findet nichts anders an ihm auszusetzen, als daß er mit den XII alten Tonarten öfters etwas zu frey gewirthschaftet habe; (vermuthlich sahe er ihre Unvollkommenheit besser ein als jemand zu seiner Zeit;) daß er seinem Genie gar zu sehr den Zügel schießen lassen, und daß ihm bey vielen Werken ein bloßer Stolz, um seine Einsichten zu zeigen,

die

die Feder geführet, (z. E. in der Meſſe L'homme armé) bey andern die Streitſucht, als in der Meſſe de beata virgine, und bey andern die Spötterey, als in der Meſſe La ſol fa re mi. Dieſe letztere componirte er, um ſich über einen gewiſſen Großen aufzuhalten, der ihm eine Präbende verſprochen hatte, und wenn er an die Erfüllung ſeines Verſprechens erinnert ward, ihm auf alt franzöſiſch die Antwort gab: Laiſſez faire moi. Da Joſquin mit den Muſen bekannter war, als mit den Schätzen des Plutus, wenigſtens zur Zeit als er ſich in Italien aufhielte, ſo pflegte er ſich öfters gegen ſeine Freunde über ſein widriges Schickſal zu beklagen, beſonders gegen den Seraſino Aquilano, einen vornehmen Liebhaber der Dicht- und Tonkunſt. Dieſes bewog den letzten, ihm eines Tages folgendes von dem Zarlino uns aufbehaltene Sonnet zuzuſchicken, um ihn einigermaßen aufzurichten:

Gioſquin, non dir' che'l cielo ſia crudo
& empio.
Che t'adornò de ſi ſublime ingegno;
E s'alcun veſte ben, laſcia lo ſdegno;
Che di ciò gode alcun buffone o
ſcempio.

Da

Da quel ch'io ti dirò prendi l'eſſempio.
L'argento e l'or, che da ſe ſteſſi' è degno,
Si moſtra nudo, e ſol ſi veſte il legno,
Quando l'adorna alcun teatro ò tempio.

Il favor di coſtor vien preſto manco,
E mille volte il dì, ſia pur giocondo,
Si muta il ſtato lor di nero in bianco.

Mà chi ha virtù, gira à ſuo modo il mondo,
Com' Uom che nuota ed ha la zucca al fianco,
Metti' l ſott' aqua pur, non teme il fondo.

(II.)

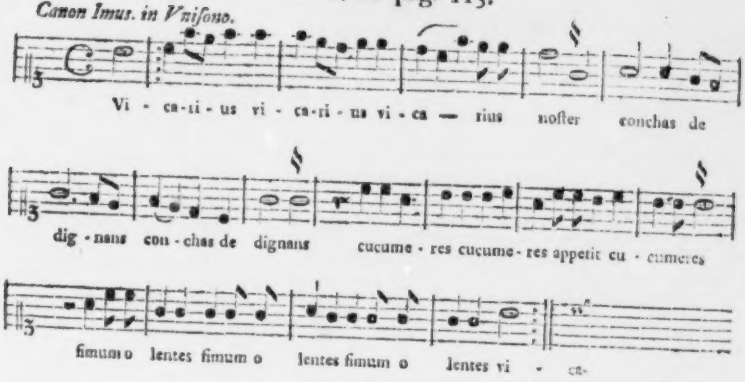
Einige Muſiker zu Paris, Vocaliſten und Inſtrumentaliſten, Setzer und Ausführer, wurden unter ſich eins, ſich alle Sonnabend in einem gewiſſen Hôtel zu verſammeln, um ihre Arbeiten zu probiren, ſich untereinander zu beurtheilen, und hernach ein fröhliches Abendbrodt zu genießen. Unter ſelbigen zeichneten ſich beſonders aus, ein Vicarius von der heiligen Capelle, und ein Clavieriſt, ſowohl durch ihre mannigfaltige Arbeiten, als durch ihre ſcharfe Beurtheilungskraft, und da beyde im großen Jeſuiter-

tercollegio ſtudiret hatten, ſo hatten ſie auch etwas in der Litteratur gethan, welches zum Anfang dieſes Jahrhunders nicht ſelten unter den Muſikern war. Als der Clavieriſt (Mr. Dubois) einmal einige Characterſtücke, und darunter einen Kuckuck aus ſeiner muſikaliſchen Briefſtaſche hervorlangte, ſo machte ſich der Vicarius verzweifelt luſtig über dieſen Kuckuck. Dubois ſchien alles gelaſſen zu verſchnupfen; nahm ſich aber vor, ſich in der nachſten Verſammlung an dem Vicarius zu rächen. Er, der ſo gut an der Tafel als am Muſikpulte, alles was daſelbſt paſſirte zu beobachten pflegte, hatte bemerket, daß wenn bey dem Abendſchmauſe ein Gericht gefüllter Gurken zu Tiſche gebracht ward, der Vicarius ſofort beyde Hande darnach auszuſtrecken pflegte, und fur die übrigen Conviven oft ſehr wenig in der Schüſſel ließ; wogegen aber er ſich wenig aus Fiſchen machte, und wenn es auch Auſtern oder Muſcheln waren. Da nun der Vicarius in dem Geruch des antiphyſiſchen Geſchmacks ſtand, ſo entlehnte der Clavieriſt von deſſen Begierde nach Gurken ſeinen Stoff, um ihm wegen ſeines unordentlichen Appetits in Abſicht auf den andern Punkt eins auf die Finger zu geben. Er componirte zu dem Ende einen Canon,

unter

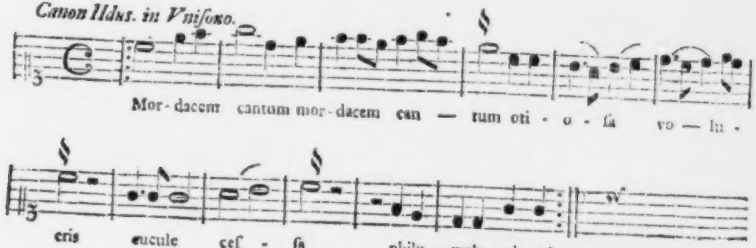
Tab. 1. ad pag. 113.

Canon Imus. in Vnisono.



Tab. 2. ad pag. 114.

Canon IIdus. in Vnisono.



nter welchen er einen darauf anspielenden teinischen Text legte; begieng aber die Un- rsichtigkeit, daß er solchen vor der Zeit nigen guten Freunden zeigte, durch deren nen der Vicarius erfuhr, was Dubois ider ihn im Schilde führte. Derselbe mmte nicht, sich zur nöthigen Gegenwehr bereiten, war aber so listig, daß er kei- em etwas davon entdeckte. Nachdem sich am ächsten Sonnabend, nach vollbrachten mu- kalischen Uebungen, die Gesellschaft durch llerhand Discurse bey der Tafel erlustiget atte, so fieng beym Desert jemand an, ei- en bekannten Rundgesang anzustimmen. Dieses gab Gelegenheit zu mehrern und ustigern, nach dem Maaße als der schäu- nende Champagner die Söhne des Apolls zu egeistern anfieng. Da Dubois glaubte, aß die Gesellschaft in solcher Disposition äre, als er sie zu haben wunschte, so zog r seinen Canon aus der Tasche, vertheilte ie Stimmen, und sofort erschallte der Saal von

Vicarius noster,
Conchas dedignans,
Cucumeres appetit,
Fimum olentes.

Die ſtudirten Muſiker merkten ſogleich, wohin der Componiſt zielte. Andere ließen ſich den Text erklären, und alle applaudirten mit einem muthwilligen Gelächter, welches durch die mit den Solben vi - con - cu - ſi ſehr emphatiſch nach einander eintretenden Stimmen natürlicher Weiſe vergrößert ward. Dubois glaubte ſchon geſiegt zu haben, als der Vicarius der Geſellſchaft mit ganz kaltem Blut vorſtellte, daß man auch die andere Partey hören müßte. Ich habe, ſagte er, in meiner Taſche einen Pendant zu dem vorigen Canon. Dürfte ich bitten, meine Herren — — — ? Die Wörter des Canons waren:

*Mor*dacem cantum,
*Ocio*ſa volucris,
*Cu*cule, ceſſa!
*Phi*lomela adeſt.

Man merkte, daß auf den vor acht Tagen kritiſirten Kuckuck angeſpielet ward: daß der Vicarius einem andern in der Geſellſchaft befindlichen Clavieriſten, der eine Nachtigall (Philomela) vor einiger Zeit producirt hatte, ein Compliment machen wollte, und die bey ihrem Eintritt gegen einander contraſtirenden Stimmen, die den Sinn *mord'an cu, ſi!* formirten, brachte die Geſellſchaft

sellschaft zu einem solchen convulsivischen Lachen, den überraschten Dubois ausgenommen, daß sie beym Auseinandergehen ihre Stöcke und Hüte nicht finden konnten. Die Noten der beyden Canons findet man am Ende dieses Werks.

Der ehemalige churſächsische Capellmeister Bontempi hat uns in seiner Geschichte der Musik Seite 108 und 109 einen Contrapunkt mitgetheilet, der auf das Gezwitscher dreyer Vögel gebauet ist, von welchen der eine singet: pigliali, pigliali, pigliali; der andere non son qui, non son qui, non son qui; und der dritte cu, cu; cu, cu; cu, cu. Dieses waren Schnurren unserer Alten. Wir haben die unsrigen, worüber man erst in der Folge der Zeit lachen wird.

(III.)

Ein Abbé, der die Gabe hatte, über die ästhetische Beschaffenheit eines Tonstücks mit vieler Eleganz zu sprechen, faßte eines Tages, da er von einigen Freunden über seine gelehrte Gedanken sehr applaudiret worden war, den stolzen Entschluß sie zu Papier zu bringen, und nebst einem angemessenen Exempel von seiner Composition, wozu er das Tantum ergo Sacramentum

wählte, durch den Druck zu verewigen. Er verfügte sich mit dem gelehrten Manuscript und der musikalischen Partitur in der Tasche, zum Capellmeister **Josquin**, entdeckte ihm sein Vorhaben, und erwartete ein groſses Compliment von ihm. Josquin, der, wie ein Sebastian Bach seiner Zeit, nicht Tag und Wochen gebrauchte, um Anlaſs zu Bemerkungen zu finden, blätterte einige Minuten in beyden Aufsätzen hin und wieder, gab sie dem Autor mit aller Höflichkeit zurück, und fragte: welches Werk von beyden, das theoretische oder praktische, er zu publiciren gemeinet wäre? Sollte seine Wahl das Tantum ergo treffen, so riethe er ihm die Dissertation zu unterdrucken. Wollte er aber diese herausgeben, so möchte er das Tantum ergo weglassen.

(IV.)

Ein Banquier in Berlin, der berühmte **Godskowsky** hatte in seinem Gartenhause, welches anitzo der **Königlich Yorkischen Loge zur Freundschaft** gehöret, ein Concert veranstaltet, zu welchem der damals annoch als Königl. Kammermusikus in Berlin stehende Herr **Georg Benda**, nachheriger Herzogl. Sachsen-Gothaischer Capellmeister,

meister, ein Mann, den bey seiner Geburt die Grazien und Musen nach der Reihe küßten, und ihn zu ihren hohen Geheimnissen einweyheten, nebst den Graunen und Bachen eingeladen ward. Der Herr Benda erschien nicht, und da der Herr Banquier noch einmal zu ihm schickte, und ihn dringend ersuchen ließ, seine Ankunft zu beschleunigen, so antwortete er, daß er sich schon vor einer Stunde an der Gartenthüre präsentiret hätte, aber keiner gekommen wäre um ihm selbige zu öfnen. Indessen wollte er sich noch einmal auf den Weg machen und sogleich erscheinen. Der Bediente brachte die Antwort dem Herrn Godskowsky zurück, der weil er wußte, daß der beständig arbeitsame, und in die tiefsten musikalischen Betrachtungen versenkte Geist des Herrn Benda manchesmal einigen Zerstreuungen unterworfen war, sich ans Fenster begab und aufs Lauern legte. Er bemerkte, daß der Herr Benda zwar kam, aber mit starken Schritten auf die Thüre der dem Garten gegen über gelegenen Kirche losgieng, und mit aller Gewalt an selbige anpochte. Um den Herrn Benda nicht noch einmal zu verlieren, stürzte der Banquier nebst dem schmunzelnden Herrn Emanuel Bach, in voller Eil aus dem Garten heraus;

demonſtrirten ihm, daß der Garten nicht in der Kirche, ſondern gerade gegen über läge, und complimentirten den über ſeine Zerſtreuungen ſich mit verwunderenden Herrn Georg Benda in den Garten hinein.

(V.)

Ebenderſelbe hat allezeit die Gewohnheit gehabt, wenn er die Schäferſtunde ſeiner Muſe fühlte, Eſſen und Trinken zu verſchieben, um ſich ſeiner Begeiſterung zu überlaſſen. Als ihn dieſe eines Tages kurz vor der Mittagszeit anwandelte, ſo erſuchte er ſeine Gattin, ihm ſeine Portion in ſein Studirzimmer zu ſchicken. Er ward ſolche nach etwann einer Stunde gewahr, wunderte ſich aber, als er die Hälfte eines Huhns erblickte, und fieng an zu glauben, daß er ſchon die eine Hälfte davon genoſſen hätte. „Nein, „nein, rief er aus, indem er mit der „einen Hand ſeinen Magen berührte: zuviel „iſt zuviel. Du Magen, haſt ſchon ein „halbes Huhn geſchmauſet, und willſt noch „ein halbes ſchmauſen. Wir wollen lieber „fortfahren zu componiren.“

(VI.)

(VI.)

Die Herzoginn von Sachsen Gotha bekam ein neues Fortepiano, und ließ ihren Capellmeister, den Herrn Georg Benda rufen, um solches zu probiren. Als er einige Minuten lang gespielet hatte, sprang er hastig vom Stuhle auf, und stellte sich in eine Ecke des Zimmers. „Was machen „Sie denn da für Betrachtungen, mein „lieber Benda?“ fragte ihn die Herzoginn nach einer Weile. „Gnädigste Herzoginn, „antwortete Benda, ich wollte gerne hören, „wie sich das Instrument von ferne aus„nimmt.“

(VII.)

Derselbe verlohr seine Gattin und setzte sich vors Clavier, um den Musen sein Leid zu klagen. Mittlerweile fiel ihm ein, daß die Etiquette es erforderte, die ihm zugestoßene schmerzhafte Begebenheit seinen Freunden und Bekannten melden zu laßen. Weil er aber niemals ohne den Rath und die Genehmigung seiner Gattinn etwas zu thun pflegte, so eilte er um ihr sein Vorhaben zu entdecken. „Was meinst du, mein Kind, „fieng er an zu fragen, ob ich — —?“

Hier fiel ihm der entseelte Körper der Seeligen ins Gesicht. Er schauderte voller Verwirrung zum Clavier zurück, und fuhr fort, die traurigsten Töne, die jemals möglich waren, aus den mitklagenden Saiten herauszuziehen. —

Zum Beweis, daß die Musiker nicht die einzigen sind, die Zerstreuungen haben können, füge ich einige Exempel aus andern Standen hinzu.

Mylord **Stanhope, Königl. Großbrittannischer Staatssecretär** zur Zeit Georg des 1sten, speisete einen Abend bey einer Dame zu London, und fieng, als die Tafel etwas lange dauerte, mit einmal so zerstreut zu werden an, daß er plötzlich von der Tafel aufstand, die Hausdame in ihr Schlafzimmer führte, und während er die Perucke abnahm, zu ihr sagte: *Allons nous coucher, Madame.* Jedoch als diese versetzte: Mylord, *vous n'êtes pas chez vous*, so kam er wieder zu sich selbst und fuhr nach Hause.

Als der Cardinal **Dubois** einst aus dem Cabinet des Herzogs von Orleans, Regenten von Frankreich kam, und sich nach dem Speisesaal verfügte, so erkühnte sich sein Haushofmeister ihm einzubilden, daß er schon gespeiset hätte, worauf sich Se. Emi-

nenz

nenz, ohne weiter an essen und trinken zu denken, ins Geschäftzimmer begaben.

Der Kayserliche Geheime Rath von Stratmann war stets so voller Gedanken, daß er einmal in der kaiserlichen Antichambre drey Hüte über einander aufsetzte, und annoch nach seinem Hute fragte.

Ein gewisser Appellationsrath zu S . . gerieth, bey Durchlesung einiger Acten, in so tiefe Gedanken, daß, als er solche auf die Seite legte, er seinen Hut mit einpackte; und es wurde der Hut nicht ehe wieder gefunden, als lange Zeit nachher da die Acten wieder nachgeschlagen wurden.

Der ungenannte Verfasser der Nouveautés dediées à gens de différens Etats, depuis la charrue jusqu'au sceptre, erzählt von sich selber, daß, da er einsmals in der Auflösung eines algebraischen Problems vertieft gewesen, und währender Zeit es etwas dunkel in der Stube geworden, weil die Sonne sich hinter einer Wolke versteckt, er sich eingebildet habe, daß es schon Nacht wäre, und die Dunkelheit von dem nicht geschmauchten Lichte herrührte, weswegen er aus seinem Studirzimmer herausgegangen, um eine Lichtputze zu hohlen; mittlerweile aber sey es wieder helle geworden, und er habe seinen Irthum eingesehen.

Von dem Grafen von Brancas ist bekannt, daß, nachdem er sich des Morgens mit seiner Braut vertrauen lassen, er sich den Abend nach einem Bade begeben, und nach seiner Gewohnheit bey dem Bader schlafen wollen; daß ihm aber der Kammerdiener erinnert habe, wie seine Dame ihn auf ihrem Zimmer erwartete, worauf er zwar zuvörderst stutzig geworden, sich hernach aber der geschehenen Vertrauung erinnert habe.

Als eben derselbe Graf nach einer Kirche gieng, so begegnete ihm der Herr de la Rochefaucault und redete ihn an. — „Gott helf euch! antworte der Herr Graf von Brancas. Jener fieng darüber laut zu lachen an, und fuhr fort mit ihm zu reden, „Gott helf euch!" antwortete dieser zum zweytenmal. „Es ist wahrlich nicht erlaubt, daß man von solchen liederlichen Kerlen so belästiget wird." — Der Herr von Rochefaucault fieng noch heftiger zu lachen an, bis endlich der Herr Graf seinen Irrthum inne ward, und um Vergebung bat.

Ich weiß nicht, ob man nicht auch den grossen Rechtsgelehrten Matth. Wesenbeck unter die Zerstreueten rechnen darf. Wenigstens mußte ihn seine gelehrte Frau dafür halten,

halten, indem sie ihn einmal um spate Mitternacht von den Büchern, worüber er saß, mit den Worten abrief: *Si non tu, alius.* Er begriff sich aber geschwinde, und antwortete: *Ego, non alius*, worauf sie sich nach dem Schlafzimmer verfügten.

(VIII.)

Ein junger Gelehrter, der entweder zur Ersparung der Kosten, oder um nicht hypochondrisch zu werden, vor einiger Zeit einen Theil Deutschlands zu Fuß durchwanderte, kam gegen die Mittagszeit in ein Dorf, wo er wenig Trost für seinen Appetit fand. Er erkundigte sich nach dem Dorfherrn, und erfuhr, daß derselbe ein grosser Liebhaber der Musik wäre, und auch die junge Herrschaft darinnen unterweisen ließe. Er verfügte sich sofort nach dem adelichen Hofe, allwo er den Edelmann selbst an der Thür fand, und denselben ersuchte, da in dem Kruge soviel als nichts zu haben wäre, ihm aus seiner Küche eine kleine Portion gütigst angedeyen zu lassen. — Wer sind Sie? fragte der Edelmann. — Ich bin ein armer Musiker. — Nun so kommen Sie herein,

herein, und essen mit mir. — Nach der Mahlzeit, während welcher der Fremde das ganze adeliche Haus auf solche angenehme Art unterhalten hatte, daß fast der Herr Hofmeister scheel darüber zu sehen anfieng, führte ihn der Edelmann in sein Concertzimmer, und vertheilte unter die vorhandenen Acteurs die Stimmen von einer vierstimmigen homilianischen Motette, worinnen der gnädige Herr selbst den Takt mit dem Fuß dirigirte. Sie sangen alle; nur der Fremde schwieg, welches den Edelmann natürlicher Weise wunderte, weswegen er zu ihm sagte: Sie singen ja nicht. — Nein, gnädiger Herr. — Ey warum denn nicht? — Weil ich so viel als nichts davon verstehe. Habe ich Ihnen denn nicht gesagt daß ich ein armer Musiker wäre? — Der Edelmann lachte, und ersuchte den jungen Gelehrten, von welchen er bey Tafel ganz bezaubert worden war, noch einige Tage bey ihm zu bleiben.

(IX.)

Als der berühmte Corelli eines Tages zu Rom etwas von seiner musikalischen Composition vor einer auserlesenen Gesellschaft, in dem Zimmer des Cardinals seines Beschützers, spielte, bemerkte er, mitten im besten Spielen, daß Se. Eminenz sich mit jemanden in eine besondere Unterredung einließen. Er hörte augenblicklich zu spielen auf, und legte sein Instrument mit der besten Art auf die Seite. Der Cardinal, welchem diese ganz unerwartete Pause fremd vorkam, fragte ihn, ob ihn etwa eine Sayte gesprungen wäre. — **Nein, gnädiger Herr, ich befürchtete nur ein wichtiges Geschäft zu unterbrechen** — Seine Eminenz, welcher nicht unbekannt war, daß ein großer Geist sich niemals zu seinem Vortheile zeigen kann, wenn man ihn nicht der gehörigen Aufmerksamkeit würdiget, endigte sogleich die Unterredung, worauf Corelli wieder die Violine ergriff, und nicht wieder unterbrochen ward. Es wäre nicht übel, wenn man diese Anekdote, wie Harpagon seine göldne Regel der Diät, in allen Musikzimmern aufschreiben ließe. Ein alter Dichter sagt:

Excitat

Excitat auditor ſtudium, laudataque virtus
Creſcat, et immenſum gloria calcar habet.

(X.)

Der Herr Abt **Vogler**, der ſehr früh aufzuſtehen gewohnt iſt, um ſeinen gelehrten muſikaliſchen Beſchäftigungen obzuliegen, pflegt alle Nachmittag, um ſich wieder zu ſammeln und die Geiſteskräfte zu erfriſchen, ein halbes Stundchen auf einem Ruheſtuhl hinzubringen. Als er auf ſeiner letzten Reiſe nach Holland von einer Dame zu einem Nachmittagsconcerte eingeladen ward, ſo lehnte er ſolches aus der Urſache ab, weil er gewohnt wäre des Nachmittags ein halbes Stündchen zu ſchlafen, und deßwegen vielleicht zu ſpät kommen dürfte. Die Dame aber wiederhohlte ihre Einladung, und ließ dem Herrn Abt wiſſen, wie er auch bey ihr ſchlafen könnte, und alle mögliche Bequemlichkeit dazu haben würde; worauf der Herr Abt nicht ermangelte zu erſcheinen.

(XI.)

(XI.)

Eine französische Nonne, die in ihrem Kloster eine Novitiatin in der Singkunst unterrichtete, bekam eine Motette, worinnen das Wort *conculcauit* vorkam. Dieses Wort schien ihr eine besondere Aufmerksamkeit zu verdienen, und die Art, wenn sie selbiges singen lehrte, war folgende:

Là ma mie, chantez bien. Là tenez moi ce *con* ferme, *con*; là après *cul*, haussez moi ce *cu*, *cu*; après à ce *ca*, entretenez moi ce *cas*; puis à ce *vit*, le tenez moi ce *vit* bien long.

(XII.)

Der Herr Kirnberger hatte nicht die Feder in der Gewalt und wußte es. Als er sich einmal mit einem musikalischen Scribenten über einige Gegenstände der Kunst besprach, und dieser ihm nicht in allen Punkten Recht gab, so ward er nach seiner Gewohnheit böse, und sprach: „Wenn ich nur „die Feder gebrauchen könnte, wie Sie, „so sollten Sie mir schon Recht geben. Nie„derschreiben wollte ich Sie und alle die „mir widersprechen würden.“ Da derselbe

wegen

wegen dieſer ihm fehlenden ſchriftſtellerſchen Eigenſchaft allezeit zu einem Tagesfreund, wann er juſt einen hatte, ſeine Zuflucht nehmen mußte, ſo kömmt es daher, daß der Styl in ſeinen Schriften ſo verſchieden iſt, und nicht allein von einem Werke zum andern, ſondern in eben demſelben Werke von einem Capitel zum andern differiret. Es gieng ihm in dieſem Punkt wie in ſeinen Grundſatzen, in welchen er ſich auf ähnliche Art ungleich war. — Das war aber weder **Sebaſtians**, noch **Friedemanns**, auch iſt es nicht **Emanuels** Art. Jedoch dieſes verſtehen ſehr wenige.

Denkwürdigkeiten

einiger

Musikheiligen.

Siebentes Dutzend.

Siebentes Dutzend
der
musikalischen Denkwürdigkeiten.

(I.)

Als Heinrich der IVte, König von Frankreich, bey einer gewissen feyerlichen Gelegenheit, in der Cathedralkirche zu Paris (l'Eglise de notre Dame,) dem Vespergottesdienste beywohnte, bemerkte er, daß zwischen den in seinem Gefolge befindlichen Capellmusikern, und den Cathedralsängern ein heftiger Rangstreit entstanden war, der die Eröffnung des Gottesdienstes behinderte. Er rief seinen Großalmosenier an sich heran, und trug ihm auf den Streit zu entscheiden. Das Urtheil desselben fiel zum Vortheil der Königl. Capelle aus, während der Zeit der Großcantor gegentheils die Rechte der Kirchensänger vertheidigte, und selbigen den Vorrang gab. Der König, welcher der langweiligen Zänkereyen überdrüßig

drüßig ward, that den Ausspruch, daß sie alle zusammen singen, die jenigen aber anfangen sollten. Seit dieser Zeit haben die Königl. französischen Capell- und Kammermusiker bey allen Ceremonien, wo sie den König begleiten, den Vorzug vor allen andern, geistlichen und weltlichen Musikern im ganzen Königreich.

(II.)

Herzog **Heinrich** von Sachsen-Merseburg, mit welchem im Jahre 1738 diese Nebenlinie des Churhauses erloschen, war ein so großer Liebhaber vom Contraviolon, daß wenn jemand ein gutes Instrument dieser Art abzustehen hatte, er sich solches sofort anschaffte. Der Herzog bekam also nach und nach einen so zahlreichen Vorrath von Contraviolons, daß er selbigen ein eigenes Zimmer auf dem Schlosse einräumen ließ. In der Schloßcapelle spielte er die Chorále auf einem kleinen Contraviolon mit. Wenn er sich aber von seiner Residenz nach einem Lustschlosse begab, so mußte ihm allezeit ein gewißer Contraviolon von colossalischer Größe, an welchem er hauptsächlich Vergnügen fand, auf einem Rüstwagen nachgefahren

ren werden. — Als eines Tages die Herzoginn, statt eines gewünschten Prinzen, mit einer Prinzessinn niederkam, so machte er einige Schwürigkeit das Kind anzunehmen: Man erzählte ihm aber, daß selbiges mit einer kleinen Contrabaßgeige auf die Welt gekommen wäre. Darauf gab er sich zufrieden, und söhnte sich mit seiner Gemahlin aus. (Man sehe des gelehrten Herrn Oberconsistorialraths Büschings Lebensbeschreibung des Herrn Geheimen Raths von Nüßler.)

(III)

Ein Student in Halle, der etwas auf dem Contraviolon kratzte, hörte vieles von der Prädilection vorgedachten Herzogs für dieses Instrument sprechen, und ließ es sich nicht umsonst gesagt seyn. Er ritte einen guten Morgen nach Merseburg, und ersuchte den Herzog um eine geheime Audienz. Sie wurde ihm gestattet, und der Student gab sich für einen Spanier aus, der einige Jahre unter den päbstlichen Truppen als Officier gedienet hätte, in der Schlacht bey Lützen aber geblieben wäre. Nach der Zeit hätte er sich auf die Musik geleget, den

Contraviolon erfunden und selbigen bey der Oper in Amsterdam eingeführet. Er ersuchte aber Se. Durchlauchtigkeit unterthänigst, diese Nachrichten, die er nicht aller Welt mittheilte, gnädigst bey sich zu behalten. — Erfreut, einen Virtuosen von dieser Wichtigkeit bey sich zu sehen, ermangelte der Herzog nicht, selbigen mit vorzüglicher Achtung zu behandeln. Er verehrte ihm eine kostbare goldne Tabatiere, entdeckte aber seiner Gemahlinn, wer dieser fremde Passagier gewesen, nicht eher als bis derselbe bereits über alle Berge war. Die Herzoginn machte ihrem Gemahl begreiflich, daß ein Mensch, der in der Schlacht bey Lützen geblieben wäre, ja nicht mehr unter den Lebendigen wäre; ferner daß der Fremde, der etwann 21 oder 22 Jahre alt zu seyn geschienen, zur Zeit jener Schlacht noch nicht habe existiren können, u. s. w. und der Herzog merkte, daß er von einem Gauner war angeführet worden. Auf diese Art pflegte Herr Quanz, der sich in Merseburg einige Zeit aufgehalten, diese einigen Varianten unterworfne Anecdote zu erzählen.

(IV.)

Ein Dilettante besuchte den Herrn **Johann Peter Lehmann**, einen geschickten Organisten seiner Zeit an der Nicolaikirche zu Berlin, und Vater des itzigen würdigen berlinschen Chordirectors, Herrn **Johann Georg Gottl. Lehmann**. Derselbe hatte just Kopfschmerzen und ruhte auf einem Lehnstuhl. Da wegen dieses Umstandes ihre gewöhnliche Unterredungen über Musik nicht lebhaft seyn konnten, so setzte sich der Dilettante vors Clavier, fantasirte eine Weile, hörte in einer starken Dissonanz auf und gieng seine Wege. Der Herr Lehmann, der über der unresolvirten Dissonanz sein Kopfweh vergaß, sprang schnell vom Stuhle auf, und resolvirte sie. „Warte, „du Vogel," brach er voller Unwillen über die musikalische Sünde seines Freundes aus, „ich werde dich für deinen Muth„willen schon ein andermal fassen." Der Herr Lehmann war aus Hang und Einsicht ein Verehrer des Gründlichen in der Tonkunst, und seine Lieblinge waren **Frescobaldi, Froberger** und die beyden **Muffats** in Wien. Als ihm sein Sohn, der itzige Musikdirecter gebohren ward, so eröfnete er einen Briefwechsel mit dem Herrn **Gottl. Muffat**, und trug ihm bey demselben, zur

Bezeugung seiner Hochachtung, eine Pathenstelle an, die jener mit Vergnügen per procurationem übernahm.

(V.)

Ein Violinist, dessen Spiel sehr unbedeutend war, rühmte sich in einer Gesellschaft, daß er so glücklich gewesen wäre, den Bogen, womit der berühmte Tartini gespielet, in einer Auction zu erstehen. Beym Kuckuck! versetzte ein Gaskonier, ich würde mich glücklicher schätzen, wenn ich die Hand hätte, welche diesen Bogen geführet hat.

(VI.)

Der erste Opernsänger zu Paris ward krank, und die Direction sahe sich genöthigt, an seine Stelle einen Sänger von minderm Talente auftreten zu laßen. Das von den Ursachen dieser Substitution nicht durchgehends unterrichtete Parterre fieng bey Erscheinung des unerwarteten Acteurs heftig zu lachen an, welches aber denselben so wenig

nig aus der Fassung brachte, daß er vielmehr die Herren fragte, warum sie so unbillig waren und verlangten, daß ein Sänger, der nicht mehr als 300 Livres hatte, dasjenige leisten sollte, was der anitzo kranke erste Acteur für 15000 Livres tipte. Die Zuhörer fanden die Vorstellung des Sängers gegründet, und antworteten mit bravo! bravo! worauf derselbe seine Arie von vorne wieder anfieng, und so lange der erste Sänger die Bühne nicht betreten konnte, dessen Rolle mit beständigem Beyfalle zu machen fortfuhr.

(VII.)

Als der berühmte **Franz Couperin** eines Tages am Festtage seines Kirchenpatrons, des heiligen Gervasius, zur Vesper gespielet hatte, und von einer Menge Kennern mit Complimenten überschuttet ward, so kam sein Calcant, ein närrischer Kerl, dazu und demonstrirte, daß Couperin nur die eine Hälfte von diesen Lobsprüchen sich zueignen könnte, und daß ihm, dem Calcanten, die andere Hälfte derselben gebühre. „Denn," fügte er hinzu, „was hatte

„Couperin vermocht, wenn ich ihm nicht „den Wind aus allen VIII. Kirchentonen „zugeblasen hätte?“

(VIII.)

Zur Zeit des unsterblichen Händel war in London ein Weinschenk (*Taverner*) Fanguts, den man seiner ziemlichen Corpulenz wegen **Panguts zu nennen pflegte**, als ein Originschnacke bekannt. Die vornehmsten und gelertesten Männer würdigten ihn ihres Zuspruchs, und wenn Händel wissen wollte, welche Arien von seiner unter Händen habenden Oper bey dem Publico ihr Glück machen würden, so besuchte er den Herrn Panguts. Dieser hatte nemlich die Gewohnheit, keine Operprobe zu versäumen, und er wußte die Arien auswendig, ehe sie öffentlich gegeben wurden. Er suchte aber nur hauptsächlich diejenigen im Kopfe zu behalten, die ihm gefielen, und jene welchen er glaubte, daß sie dem Publico gefallen würden. Wenn nun eine zahlreiche Gesellschaft bey ihm versammelt war, so bat er sich die Erlaubniß aus, seine musikalische Kunste auskramen zu dürfen, und ihnen seine

ne Lieblingsstücke vorzupfeiffen. Das Pfeiffen war nemlich sein Talent, und er pflegte sich selbst den geschicktesten Pfeiffer von Europa zu nennen. Um den Ton seiner Pfeife, welche sein Mund war, zu vermannigfaltigen, nahm er in einer Arie ein paar an einem Ende gespaltne Tobackspfeiffenstiele, in einer andern Arie einen Kamm oder Schnupftuch, in einer folgenden die Klinge eines Messers, zwischen die Lippen, und er sang nicht allein, sondern accompagnirte sich zugleich auf einer Bratpfanne, oder einem Rost, einer Zange, einigen Glasern, oder Caffetassen, und andern klingenden Geräthschaften aus der Küche. Das curioseste war, daß der Mensch nicht allein die Arien an sich mit vieler Präcision herausbrachte, sondern sein Accompagnement auch analogisch, und mit der Handelschen Grundharmonie übereinstimmig war. Dabey befliß sich der Tausendkünstler, den Ton, die Geberden und allenfalls Grimassen dieses oder jenen Acteurs, dessen Arie er sang, aufs vollkommenste nachzuahmen, und man konnte es ihm ansehen und anhören, welcher Sänger der Gegenstand seiner Posse war. Ware Fanguts bey so vielen ihm angebohrnen musikalischen Fahigkeiten, von Jugend

an

an methodiſch unterrichtet worden, er würde es in ſeiner Kunſt vielleicht eben ſo weit als der unter uns ruhmlichſt bekannte Herr Doctor **Fiſcher** gebracht, und mit der bewundernswürdigſten Geutilleße auf der Violine haſeliret haben.

(IX.)

Als ein guter Freund, der ſich auf die Muſik applicirte, den berühmten Verfaſſer des Dodekachord **Glarean** fragte, wie er lebte? antwortete er, wie ein Hofmuſikus. Der andere wollte wiſſen, was er damit ſagen wollte, und Glarean antwortete: Ich eſſe und trinke köſtlich, und bin aller Welt ſchuldig. (Das war in drey Worten eine ziemlich boshafte Erklärung des Plautinſchen *Muſice viuere*, worüber der Herr Magiſter **Biedermann** etliche unnütze Bogen zuſammengeſchrieben hat.)

(X.)

(X.)

Als **Glarean** bey der Universität zu Basel einen Lehrstuhl erhalten hatte, so entstand die Frage, welcher Platz demselben bey öffentlichen Feyerlichkeiten angewiesen werden sollte, da er ein gekrönter Dichter war, und in dieser Qualität den Rang über die Magister hatte; gleichwohl aber nicht auf der Doctorbank sitzen konnte, weil er die Doctorwürde nicht erhalten hatt. Glarean verhielte sich bey diesen Umständen ganz leidend bis zur allernächsten Doctorpromotion. Um selbiger beyzuwohnen, miethete er einen Esel, und kam auf selbigem ganz ernsthaft ins Auditorium hineingeritten. Er ermangelte nicht in diesem Aufzug viel Aufsehen zu machen, und ungeachtet man schon seine Eulenspiegeleyen kennte, so kam gleichwohl die gegenwärtige einigen Professoren und Studenten, die Freunde von dem Doctoranden waren, etwas zweydeutig vor, indem sie glaubten, daß er sich über die vorhabende Promotion lustig machen wollte. Man veranlaßte also den Rector der Universität, sich beym Glarean zu erkundigen, warum er auf eine so ungewöhnliche Art im Auditorio erschiene. „Warum?" antwortete Glarean, „weil

„ich

„ich nicht weiß wo es mir zu ſitzen erlaubt „iſt, und auf dieſem Eſel habe ich doch ei„nen gewiſſen Platz, auf welchem ich ſo„wohl den Diſputanten zuhören, als auch „wenn es mir belieben ſollte, dagegen ar„gumentiren kann.“ Der Rector der ſofort bemerkte, wohin Glarean zielte, ſaumte keinen Augenblick, ſich mit dem academiſchen Senat über dieſen Umſtand zu beſprechen, worauf dem Glarean ſofort ein Platz auf der Doctorbank angewieſen ward, den derſelbe den folgenden Tag feyerlichſt einzunehmen nicht ermangelte.

(XI.)

Als ſich eines Tages einige italieniſche Virtuoſen beym Glarean anmelden und fragen ließen, ob ſie das Vergnügen haben könnten, ihn zu ſehen, ſo antwortete er mit einem O ja! — Die Fremden erſchienen, und Glarean ſtellte ſich mitten in ſeine Stube, kehrte ihnen bald das Geſicht und bald den Rücken zu, und ſprach kein Wort. Als ſie ſich über dieſes Betragen wunderten, und ihn fragten, warum er ſie nicht ſeiner Unterredung würdigte,

ſo

so antwortete er, daß er verstanden hätte, wie sie ihn nur sehen wollten. Sonderssen würde er ihnen mit Vergnügen Rede stehen, wenn sie es wünschten, und nach diesem komischen Eingang fieng das Gespräch an, sehr lebhaft zu werden. — Burney erzählet in seinen musikalischen Reisen (I. Theil Seite 36) daß sich einsmals einige Engländer beym Herrn von Voltaire auf seinem Landguthe Ferney melden lassen. Er fragte, was ihnen beliebte. Als sie zur Antwort gaben, sie wünschten nur einen so ausserordentlichen Mann zu sehen, so sagte er: — „Gut, meine Herren, so sehen Sie „mich itzt. Hielten Sie mich für ein wil„des Thier oder für ein Ungeheuer, das „nur dazu diente, zur Schau gestellt und „begaffet zu werden?“ — Quisque suos patitur manes. *Virgil.*

(XII.)

Eine Dame von Stande liess sich in einem Concert hören, und sang wie ein Engel. In dem Augenblick da sie ihre Cadenz endigte, erhob sich in der Nähe die Stimme

Stimme eines Eſels. Ein einfältiger Muſiker, der ihr auch gerne ſeinen Beyfall bezeigen wollte, näherte ſich der Dame, und rief voller Verwunderung aus: Ach! gnädige Frau, was iſt doch für ein Unterſchied zwiſchen Ihrem ſchönen Geſange, und dem da in der Nähe! „Das iſt ja curiös,“ verſetzte die Dame. „Ich hatte die Stimme „da in der Nähe für die Ihrige gehalten.“

Denkwürdigkeiten

einiger

Musikheiligen.

Achtes Dutzend.

Achtes Dutzend
der
musikalischen Denkwürdigkeiten.

(I.)

Es ist überall Mode, in öffentlichen Concerten den Sängern und Spielern, die sich durch ein vorzügliches Talent auszeichnen, mit der Hand Beyfall zuzuklatschen. Der Director eines solchen Concerts, welchem gewisser Ursachen wegen diese Mode nicht in den Kopf wollte, wunschte daß die Zuhörer ihren Beyfall lieber durch den Ausruf Bravo, an den Tag legen möchten, und die gefälligen Zuhörer bequemten sich. Weil aber das Concert in einer Provinz Deutschlands war, wo man die Buchstaben b und p, so wie d und t, in der Aussprache zu verwechseln gewohnt ist, so geschahe es eines Tages, daß nach einem sehr wohlgesetzten, und vortreflich aufgeführten Magnificat fast der ganze Concertsaal von nichts als von

pravo! pravissimo! erklang, worüber natürlicher Weise diejenigen, die den Unterscheid zwischen *bravo* und *pravo* wußten, in ein heftiges Lachen ausbrachen, welches zu der vorhergegangenen pompösen Musik einen lustigen Contrast formirte, und das Orchester zweifelhaft machte, ob es gelobt oder getadelt werden sollte.

(II.)

Der Intendant zu **Caen** *), einer Universität in der Normandie, hatte im Jahre 1740 oder 1741 eine zahlreiche Gesellschaft an der Tafel, unter welcher sich auch der Pater Guardian des dortigen Capucinerklosters nebst seinem Compagnon, und der durch verschiedne Schriften bekannte Ritter **von Mainvilliers** befanden. Da es in Frankreich Mode ist, sich beym Nachtisch durch ein Chansonettchen zu belustigen, so geschah es auch hier. Die gnädige Fräulein aus dem Hause eröfnete das Tafelconcert mit dem neuesten air tendre, welches ihr Sangmeister

*) Das Wort Caen wird nicht Ka—eng, sondern wie Can in Ducange und also wie Kang gelesen, welches ich, ohne sprachmeistern zu wollen, anzumerken nicht umhin kann.

meister noch den Morgen mit ihr seufzend durchgetrillert hatte. Ein Stutzer, der neben ihr saß, folgte mit einer schalkhaften Brünette nach, und ehe man es sich versah so stimmte der Pater Guardian, nachdem er sich den Bart zierlich gestrichen und sich etwas geräuspert hatte, folgendes Trinklied an:

Chantons tous à la ronde,
Chantons le verre en main.
Il n'est rien dans le monde
Si charmant que le vin.

Der Herr von Mainvilliers, der diesen Vorfall nutzen wollte, um die Gesellschaft auf Kosten der Kapuciner noch mehr aufzumuntern, unterbrach plötzlich den neben ihm sitzenden Sänger, und fieng an auf Capuciner Art, mit nieselnder Stimme, zu singen:

Chantons tous à la ronde
Avec les Capucins.
Il n'est rien dans le monde
Si puant que mon voisin.

Der aus dem Ton gebrachte Pater faßte sich so gut er konnte. „Wenn Sie, mein „lieber Herr Ritter, redete er ihn an, so „gut parodiren können, so versuchen Sie „sich doch an folgender Strophe:“

S'il eſt vrai que la table
Fait le plaiſir des Dieux,
Par un deſtin ſemblable
Enyvrons nous comme eux.

„Es kömmt auf die Probe an," verſetzte der Ritter und ſang:

S'il eſt vrai que la table
Fait le plaiſir des gueux,
Par un deſtin ſemblable
Enyvrez vous, pouilleux!

Der Ritter ſah bey dieſer Strophe mit einer ſchalkhaften Mine die beyden Capuciner an, deren Augen vor Unmuth funkelten. Sie befeſtigten ſich auf ihren Sandalen, ſchlichen ſich von der Tafel weg und ärgerten ſich, daß ſie noch nicht vom Champagner gekoſtet hatten.

(III)

Johann Adolph Scheibe hielte ſich einige Zeit im Thüringiſchen auf, ehe er als Capellmeiſter nach Dänemark befördert ward, und componirte daſelbſt für verſchiedene Dorfcantores Kirchengänge, von welchen

welchen jeder Sonntag aus ein paar Recitativen und so vielen Arien bestand. Weil er sich allezeit mit einer unglaublichen Geschwindigkeit expedirte, und zu einem ganzen Jahrgang nicht mehr als einen Monat gebrauchte, so fragte ihn einmal einer von den Dorfamphions, wie es ihm möglich wäre, in so kurzer Zeit eine solche Menge von Partituren zusammenzuarbeiten, die der fertigste Notist kaum in so vieler Zeit ins Reine bringen könnte. „Das gehet ganz natürlich zu,“ antwortete Scheibe, indem er mit einer eingetunkten Feder auf einem Blatte Papier herum fuhr, und hier und dort Striche und Kleckse machte. „Der Herr thue desglei„chen auf einem Blatt Notenpapier, so ist „der ganze Stoff zur Composition da, „den derselbe nur tactmäßig einzutheilen „braucht.“ Der Herr Scheibe hatte vielleicht nicht unrecht, aber nur bey seinem eigenen Machwerk. Er war kein Josquin oder Telemann die schnell und schön dachten. Seine Stärke bestand in der Kritik, so wie des **Agricola** seine.

(IV)

Zu Madrit iſt einem Sänger, Nahmens **Johann Pinto**, deſſen Nahmen bey uns unbekannt geblieben, folgendes Epitaphium geſetzet worden: „Hier liegt Juan Pinto, „Spaniens Orpheus. Bey ſeiner Ankunft „in den Himmel vereinigte ſich ſeine Stimme „mit denen der Engel. Aber kaum hatte Gott „ſeinen Geſang gehört, ſo wurde er derge„ſtalt davon gerührt, daß er zu den himm„liſchen Geiſtern ſagte: Schweigt ihr Laf„fengeſichter, und laſſet meinen Kammer„muſiker Juan Pinto ſingen.“

(V.)

Die **Mademoiſelle d'Orleans** (eine franzöſiſche Prinzeßinn,) hatte zu ihrem Lehrmeiſter in der Singekunſt einen Acteur von der Oper, Nahmens **Cocherau**, einen ſowohl ſeiner Figur, als ſeines Talents und Verſtandes wegen liebenswürdigen Tonkünſtler. Als derſelbe eines Tages eine ſehr leidenſchaftliche Arie auf dem Theater ſang, und ſich über die Grauſamkeit ſeiner Geliebten beklagte, ſo brach die junge Prinzeßinn, welche mit der Herzoginn ihrer Mutter in einer Loge war, voller Rührung in die Worte

Worte aus: Ach! armer Cocherau, ich bedaure dich. Die Mutter, welche dieſen Ausruf etwas zu lebhaft fand, beſchloß von Stunde an, die junge Prinzeßinn, ob ſie gleich nicht mehr als 15 Jahr alt war, dem Schleyer zu widmen, und die feyerliche Einkleidung wurde kurz darauf in der Abtey Chelles veranſtaltet.

(VI.)

Ein Clavierſpieler und ein Handwerker wohnten in eben demſelben Stock ſo nahe neben einander, daß ihre Stuben nur durch eine dünne Wand von einander unterſchieden waren. Ein Clavieriſt, der ein Poſitiv in ſeiner Stube hatte, war gewohnt ſich öfters bis ſpate nach Mitternacht auf ſelbigem zu üben, welches dem Handwerker, der des Tages Laſt und Hitze getragen, nicht ſehr behaglich war, weil er dadurch in ſeiner Ruhe geſtöhret ward, und des Morgens ſehr früh aus dem Bette mußte. Derſelbe begab ſich alſo einen Morgen zu ſeinem Nachbar, und erſuchte ihn um die Gefälligkeit des Nachts ſein Spielen einzuſtellen. Der Muſiker wunderte ſich nicht wenig über das Anſinnen deſſelben, warf ihm ſeinen we-

nigen Geschmack an Musik vor; sagte ihm, daß viele vornehme Leute aus der Stadt ihm mit Vergnügen die ganze Nacht zuhören würden, wenn sie Gelegenheit hätten, und schlug ihm sein Begehren rund ab. Der Handwerker, der kein Dummkopf war, merkte wohl, daß er das Ding bey einem andern Ende anfangen müßte. Er kaufte eine kleine Kindertrommel, und nahm sich vor sein Spiel darauf anzufangen, wenn der Musiker das seinige auf dem Positiv endigen und zu Bette gehen würde. Es geschah, und da der Clavierist sich über die nächtliche Trommel beschwerte, so antwortete der Nachbar in eben demjenigen Ton, da seine Beschwerden von dem Clavieristen erwiedert worden waren. Unterdessen fügte er hinzu, daß, wenn er, der Clavierist, nicht länger als bis um 10 Uhr Abends orgeln wollte, er bereit wäre, sofort seine Uebungen auf der Trommel nachzulassen. Der Vertrag wurde gemacht, und einer ließ hinführo den andern schlafen. — Eine Parallele zu dieser Begebenheit kann die zwischen dem berühmten Christian Thomasius in Halle, und einem gegen über wohnenden Schneider seyn. — Der Schneider hatte eine Menge Sangvögel in verschiedenen Käfigten vor seinen Fenstern hängen. Da selbige dem Herrn Pro-

fessor

fessor, der gewohnt war, sehr früh aufzustehen und zu arbeiten, sehr beschwerlich fielen, so ließ er den Schneider um die Gefälligkeit ersuchen, seine gefiederte Capelle von den Fenstern wegzunehmen. Dieser welcher sich durch diesen Antrag sehr beleidigt fand, ließ dem Herrn Professor antworten, daß er sein Haus bezahlt hätte, und darinnen machen könnte, was er wollte. Als Thomasius sahe, daß er mit einem verzweifelten Starrkopf zu thun hatte, so kaufte er einen Ziegenbock, sperrte ihn in einen dazu verfertigten großen Kasten, der oben einige Oefnungen hatte, und stellte solchen an die Thure seines Hauses. Seine zahlreichen Zuhörer, die keinen Augenblick saumeten, die Absicht ihres Lehrers zu begünstigen, ermangelten nicht, beym Herein- und Herausgehen den armen Bock zu prickeln, der darauf aus allen Kräften zu meckern anfieng, welches für die am offnen Fenster arbeitenden Schneidergesellen keine angenehme Scene war. Der Schneider unterließ nicht, sich deßwegen beym Herrn Professor zu beschweren, und anzufragen, ob man ihm dieses zum Possen thate. „Nichtsweniger als „das, antwortete Thomasius; ich habe so „großes Vergnügen an einem Ziegenbock, „als mein Nachbar der Schneider an seinen „Nachtigallen und Wachteln. Will derselbe

„aber

„aber mir den Gefallen erweisen, seine Vö-
„gel wegzunehmen, so will ich auch meinen
„Beck wegnehmen.“ Das geschah, und der Friede wurde wieder hergestellt.

(VII.)

Telemann stand annoch als Capellmeister am Eisenacher Hofe, als ihm eines Tages aufgetragen ward, zur Bewillkommung einer hohen Herrschaft, die nicht weiter als etwan drey Stunden von der Residenz entfernt war, eine Cantate mit Begleitung eines Flügels zu veranstalten, und es wurde ihm nicht mehr als etwann anderthalb Stunden Zeit dazu gegeben. Er beschickte den Hofpoeten und den Copisten, und alle drey setzten sich in Positur zu arbeiten. Der Poet schrieb seine Verse am Tische nieder. Hinter ihm stand der Componist, der auf seinem Schreibepult dem Dichter Zeile für Zeile nachfolgte, und meistentheils eher fertig war, als der Dichter zur folgenden Zeile übergieng. Der Copist sah dem Componisten wieder über die Schultern, und die drey Improvisatoren arbeiteten mit solchem Eifer, daß die Cantate in Zeit von fünf Viertheil Stunden fix und fertig war.

(VIII.)

(VIII.)

Als Gizziello das erstemal in Rom sang, bezauberte sein Singen dergestalt seine Zuhörer, daß er der allgemeine Gegenstand aller Gespräche ward, und in kurzem ward die Nachricht davon bis nach Neapel verbreitet. Caffarelli, der an diesem letztern Orte auf dem höchsten Gipfel seines Ruhms stand, ward dergestalt von der Neubegierde, vielleicht auch vom Neide gereizt, daß er die erste Gelegenheit, da man ihn in der Oper zu Neapel missen konnte, wahrnahm um sich nach Rom aufzumachen, und die Oper zu hören. Er gieng aufs Paterre, vermummte sich in seinen Pelz, daß ihn niemand kannte, und nachdem er den Gizziello eine Arie hatte singen gehöret, so rief er so laut als er konnte: bravo, bravissimo, Gizziello! E Caffarello che ti lo dice.

(IX.)

Lully kam von ohngefähr in eine Kirche, wo wehrendem Gottesdienst eine seiner Operarien, welche man mit einem geistlichen Texte parodiret hatte, gesungen ward. Der fromme Florentiner kreuzte und segnete sich, knieete nieder und rief voller

Andacht

Andacht aus: Verzeihe mir, mein Gott, ich habe dieses Stück niemals für dich gemacht.

(X.)

Der ehemalige Königl. Preuß. Kammermusiker und Lauteniſt, Herr Ernſt Gottlieb Baron, hielte ſich in den Jahren 1720 und 1721 in Jena auf, und machte ſich ſowohl wegen ſeiner Geſchicklichkeit auf der Laute, als wegen ſeiner jovialiſchen Laune unter den daſelbſt ſtudirenden beliebt. Als er ſich an einem Abend in einer zahlreichen Geſellſchaft befand, bey welcher auch der berühmte und unglückliche Dichter Günther zugegen war, ſo wurde unter andern vieles von den Würkungen der alten griechiſchen Muſik geredet, und die Frage aufgeworfen, ob die heutige Muſik wohl dergleichen hervorzubringen vermögend wäre. „Und „warum nicht?“ fragte Baron dagegen. — „Wohlan, mein lieber Landsmann und Bruder, ſagte Günther, ſo laß dein Inſtrument hohlen, und zeige uns was die Kunſt vermag.“ Es wahrte nicht lange, ſo war die Laute da. Baron fieng an verſchiedne Tonleitern auf- und abſteigend durch-

zulaufen, unterbrach die Tiraden öfters durch allerhand künstliche Arpeggios; überraschte von Zeit zu Zeit die in einem Zirkel um ihn herum gelagerten Zuhörer durch unerwartete enharmonische Uebergänge; durchflochte die schwersten Passagen mit schmelzenden pathetischen Melodien, nuanzirte sein Spiel durch alle ihm mögliche Gradationen von forte und piano, veränderte öfters die Tactart; bald schien er die Töne zu liebkosen, bald zu brüsquiren; bald von den Grazien und bald von den Furien beseelet zu werden, kurz Baron übertraf sich diesen Abend, und spielte vielleicht in der Folge der Zeit niemals so schön und mit solchem Affect. Da er sich öfters nach seinen Zuhörern umsah, so bemerkte er, daß sie bey gewissen Passagen unter sich unruhig zu werden, und verdrießliche Gesichter zu machen anfiengen. Er verdoppelte und verdreyfachte diese Passagen, und je mehr die unruhigen Bewegungen seiner Zuhörer zunahmen, desto mehr wurde Baron angefeuert, alle seine Künste auf seine Zuhörer zu versuchen. Er hatte es sich vorgenommen, die Leidenschaft des Zorns bis zu einem gewissen Grad nach und nach in ihnen zu erregen, und sobald sich solcher durch gewisse Unordnungen äußern sollte, ihren Un-

muth durch ſanftere Modulationen wieder herabzuſtimmen. In der That geſchah es bey einem gewiſſen Orte, da er bald mit lauter ſcharfen Diſſonanzen fortlief, bald in eben derſelben Diſſonanz ſtille lag, und ſie ſehr vielmal hintereinander mit ſtarken Griffen wiederhohlte, daß alle Zuhörer nach einander von ihren Sitzen aufſprangen, Stühle und Tiſche umwarfen, die Tabackspfeiffen zerſchmiſſen, einen Spiegel zerſchlugen, in einige Caffegeräthſchaften und die Fenſterſcheiben hineinarbeiteten, und ehe man es ſich verſah, ſo fuhren die Degen aus den Scheiden und klirrten gegen einander in der Luft. — Nun glaubte Baron, daß es Zeit wäre die aufgebrachten Gemüther wieder zu beſänftigen, und den Frieden wieder herzuſtellen. Aber kaum hatte er mit gelindern Tönen zu moduliren angefangen, als einige von den Teufelskindern über den jenaiſchen Arion ſelbſt herfielen; glücklich, daß er annoch Gelegenheit fand, ſich aus dem allgemein gewordnen Treffen herauszuziehen, und ſich mit ſeiner zerſchmetterten Laute aus dem Staube zu machen. Er war aber noch nicht zehn Schritte von dem muſikaliſchen Kampfplatze entfernt, als ſich auf ſelbigem ein gewaltiges Lachen und Jauchzen

zen erhob. Baron horchte und merkte, daß alle wieder bey guter Laune waren, gieng aus mehrer Curiosität zurücke, und erfuhr — — daß er hintergangen, und alles was geschehen, unter den leichtfertigen Musenkindern, die den leichtgläubigen Baron gerne einmal zum besten haben wollten, so verabredet gewesen. Sie lachten alle, er konnte sich nicht enthalten, wenigstens mit zu schmunzeln, und tröstete sich in der Folge damit, daß ihm für den Spaaß eine ungleich bessere Laute, als er nicht gehabt hatte, den Tag darauf ins Haus geschicket worden. —

Sollte nicht alles, was man uns von den Künsten der alten griechischen Musik, ja sogar von einigen in neuern Zeiten vorgefallen seyn sollenden musikalischen Wundern, in dem ernsthaftesten Ton hin und wieder erzählet, auf eine Coyonerie dieser Art hinauslaufen? Ich will nur zweyer solcher Wunder gedenken. Das erste wird dem berühmten Virtuosen aus Milet **Timotheus** zugeeignet, und von ihm gesagt, daß er den großen Alexander vermittelst einer griechischen Cantilene aus der phrygischen Tonart (efgahcde), welche er sich mit der Cithar accompagnirte, in solche Wuth ge-

bracht, daß er von der Tafel aufgestanden, und nach seinen Waffen gegriffen; durch eine andere Canzonette aber aus der unterphrygischen Tonart hcdefgah denselben wieder beruhigt, und zur Niederlegung der Waffen genöthigt habe. — Das zweyte Wunder fällt in die neuern Zeiten, und zwar in die Regierung von Heinrich dem III. König in Frankreich. Einer von seinen Kammermusikern, der jüngere **Claudin**, (*Claudin le jeune*) bekam den Auftrag, auf das Beylager des Herzogs von Joyeuse eine Musik zu verfertigen. Als solche bey Hofe aufgeführet ward, so gerieth durch Veranlaßung eines darinnen vorkommenden Gesanges aus der phrygischen Tonart ein junger Hofcavalier in solche heftige Bewegung, daß er wie ein Bootsknecht zu fluchen anfieng, und an jedermann Händel suchte. Der vorsichtige Claudin, der es vermuthlich schon seinen phrygischen Noten angesehen hatte, daß der Teufel sein Spiel damit haben würde, hatte zu allem Glücke dafür gesorgt, daß es nicht zu Thatlichkeiten kommen möchte. Denn in dem Augenblick, da der rasende Mensch von Leder ziehen wollte, wurde plötzlich die Tonart verändert, und ein unterphrygisches Lied machte ihn auf einmal wieder klug.

Ich

Ich habe gesagt, daß ich diese Histörchen mit der aus Jena in eine Reihe setze. Der bloße Unterscheid ist dieser, daß weder Alexander noch der französische Marquis in ihrer vorgegebnen Raserey die Musiker geprügelt haben, und daß beyde discreter als die jenaischen Studenten gewesen sind, und das Geheimniß nicht transpiriren laßen, um sowohl sich als die Musiker bey Ehren zu erhalten. Denn durch was für eine magische Kraft hätten jene Musiker diese Wunderdinge bewirken sollen, da sie weder so viele Materialien hatten als die heutigen Tonkünstler, noch diejenigen die sie hatten mit so vieler Wissenschaft und Einsicht zu bearbeiten im Stande waren, als heutiges Tages geschieht? Man kann hievon Marpurgs Geschichte und Lehrsatze der alten Musik nachlesen.

Im Augenblick fällt mir annoch eine Begebenheit ein, welche von einigen Scribenten ganz ernsthaft erzählet wird. Es heißt, daß sich eines Tages beym Erich dem III. König von Dänemark, der zum Ausgang des eilften, und Anfang des zwölften Jahrhunderts regierte, ein Musiker gemeldet habe, der sich gerühmet, die Menschen mit seiner

Cithar rasend machen zu können; daß der König selbst die Erfahrung auf sich machen wollen, und derselbe würklich, nachdem er zuvörderst bald traurig, bald wieder lustig geworden, endlich im höchsten Grade zu rasen angefangen, und ehe man ihn wieder zur Ruhe gebracht, vier Personen mit dem Degen niedergestoßen habe. — Eine Kunst, die dergleichen Wirkung hervorbrächte, verdiente ohne Zweifel von den edlern Künsten ausgeschlossen und derjenige, der sie ausübete, bey den Beinen aufgehänget zu werden. Aber wer ist uns Bürge für die Wahrheit dieser Mordgeschichte, und wird nicht jeder Vernünftiger sie dahin setzen, wo die Fabeln von der Zaubertrommel der Lappländer, und von ihren dreyknotichten Zauberstricken hingehören, womit sie zum Vortheil der Seefahrenden, den Windgott nach ihrem Belieben in Bewegung setzen sollen?

(XI.)

Der größte italienische Operndichter Metastasio war noch nicht in den bequemsten Um-

Umständen, und bloß als ein Gehülfe des Apostolo Zeno in Wien bekannt, als ihm ein Mann, mit dem er in genauer Freundschaft gelebt hatte, bey seinem Ableben sein ganzes Vermögen vermachte, welches sich auf 150,000 Gulden belief. Metastasio aber, der in Erfahrung brachte, daß der Verstorbene Anverwandte in Bologna hätte, reisete dahin um solche aufzusuchen, und als er einige ausfindig gemacht, von denen er glaubte, daß sie das nächste Recht zu dieser Erbschaft hätten, sagte er ihnen, daß sein Freund ihm zwar sein ganzes Vermögen vermacht habe, er glaubte aber zu keinem andern Zweck, als es so lange in treue Bewahrung zu nehmen, bis er die würdigsten seiner Anverwandten in Erfahrung gebracht hätte, um es unter dieselben nach Billigkeit zu vertheilen, welches er denn auch alsobald that, ohne das geringste für sich zu behalten.

(XII.)

In der Mitte des vorigen Jahrhunderts blühte zu Venedig ein deutscher Musiker,

Nahmens **Stradel**, der sowohl für die Kirche als das Theater componirte, und sich ausnehmenden Beyfall erwarb. Ein bejahrter Patricier, der eine junge schöne Maitresse hatte, der er gerne die lange Weile mit Musik vertreiben wollte, und der in Absicht auf die Moralität des Unterrichts mehr Zutrauen zu einem Deutschen, als zu einem seiner Landsleute hatte, warf die Augen zur Ausführung seines Vorhabens auf Stradeln. Zum Unglück hatte sich der Patricier in der Wahl des deutschen Tonmeisters für diesesmal geirret. Denn der Lehrer und die Schülerinn wurden in kurzem so bekannt untereinander als Abelard und Heloise ehedessen, und es währte nicht lange, so waren beyde verschwunden. Der Patricier ließ sofort dem flüchtigen verliebten Paare nachsetzen, und die Banditen brachten wirklich in Erfahrung, daß sich selbiges in Rom befände. Weil aber kein Bandit eher einen Mord begeht, als bis er seinen Rosenkranz abgebetet und Gott angerufen sein Vorhaben zu seegnen, so hatten die beyden Kerle sich auch zu diesem Ende in eine Kirche begeben. In selbiger wurde just eine vortrefliche Motette abgesungen, und sie hörten, daß selbige von einem venetianischen Capellmeister Nahmens **Stradel** wäre.

wäre. Sie verfärbten sich bey dem Nahmen **Stradel**, riefen plötzlich jeden rührenden Gedanken der gehörten Motette in ihr Gedächtniß zurück, und wurden einig, dem Schöpfer einer Musik, die so gewaltig auf ihr Herz gewürkt hatte, das Leben zu erhalten, anstatt es ihm zu nehmen. Sie verfügten sich zu dem Ende nach der Wohnung des Componisten, gaben ihm Nachricht warum sie nach Rom gekommen wären, und ermahnten ihn, sich sofort von dort weg zu machen, und nach Deutschland zurückzukehren. Aber Stradel — der unvorsichtige Stradel fuhr fort in Italien zu bleiben, und der Patricier, der davon Nachricht bekam, ließ ihn durch ein paar andere hartherzigere Banditen verfolgen, die ihn in Genua trafen, und daselbst ums Jahr 1670 ermordeten. —

Hier fällt mir die Begebenheit eines gewissen dramatischen Virtuosen, Nahmens **Angelo Constantini** ein. Derselbe war aus Verona in Italien gebürtig, kam ums Jahr 1681 oder 82 nach Paris, und erfand daselbst, um sich desto mehr beym Theater zu thun zu machen, die Rolle des **Mezetin**, ein Mittelding zwischen Diener und Aventurier.

turier. Der König von Pohlen August hatte diesen Acteur sehr rühmen gehöret, und wünschte ihn in seinem Dienste zu haben. Constantini nahm die Erbietung des Königs mit Erkenntlichkeit an, und da er sich zu dem Ende nach Dresden begab, so erhielte er von diesem Prinzen den Auftrag, ihm eine Gesellschaft von Acteurs anzuwerben, die abwechselnd eine französische Comedie und italienische Oper spielten. Constantini gieng deswegen im Jahre 1698 nach Frankreich zurück, und entledigte sich seines Auftrags mit solcher Zufriedenheit des Königs, daß ihn derselbe in den Adelstand erhob, und ihn zu seinem geheimen Kammerier (Camérier intime) machte. Bey einer so ehrenvollen und vortheilhaften Bedienung hätte Constantin beständig glücklich seyn können. Aber sein unseeliger Hang zum schönen Geschlecht, den er öfters bis zur Unklugheit äußerte, verleitete ihn eines Tages, einer Dame von Stande, welche der König mit dem Titel seiner Maitresse beehrte, nicht allein eine dreiste Liebeserklärung zu thun, sondern selbige annoch mit allerhand unüberlegten Discursen auf Rechnung des Königs zu begleiten. Diese Dame wurde über die Unverschämtheit des

Meze-

Mezetin dergestallt aufgebracht, daß sie dem Könige sofort Nachricht davon gab, und da selbiger es nicht glauben wollte, ihn ersuchte sich an einem gewissen Ort ihres Zimmers zu verbergen, wo er ohne gesehn zu werden, alles was passirte sehen und hören könnte. August sprang in vollem Zorn, mit dem Degen in der Hand hervor, und war im Begriff den unbesonnenen Menschen zu erstechen, als er sich besann, daß es sich für ihn nicht schickte, seine Hände mit dem Blute eines solchen Nichtswürdigen zu besudeln. Er begnügte sich, ihn nach der Vestung Königstein bringen zu lassen. Nachdem Constantini daselbst ungefahr zwanzig Jahre zugebracht, so geschah es, daß eine andere Dame, die in vielem Ansehen bey dem Könige stand, diesen Prinzen ersuchte, ihr die Vestung Königstein sehen zu lassen. Mezetin erschien mit einem langen Barte, den er seit seiner Gefangenschaft hatte wachsen lassen, und warf sich zu den Füssen des Königs. Die Dame unterstützte die Bitte des Gefangenen; aber der König war in diesem Augenblick unerbittlich. Erst einige Monate nachher ward Mezetin in Freyheit gesetzt, und man gab ihm alle seine Habseeligkeiten, jedoch mit dem Befehl zu

rück, ſofort die Stadt Dresden zu räumen, und ſich niemals wieder auf ſächſiſchem Grund und Boden betreten zu laßen.

Denk-

Denkwürdigkeiten

einiger

Musikheiligen.

Neuntes Dutzend.

Neuntes Dutzend

der

musikalischen Denkwürdigkeiten.

(1.)

Einige junge Tonkünstler, die in vielerley Factionen getheilt zu seyn schienen, standen in einem großen Concert neben einander, und beurtheilten ein eben gespieltes Flötenduett. „An Erfindung und Fülle der Gedanken, sagte der eine, fehlt es dem Componisten nicht. Aber die garstigen Roß„quinten und Kuhoctaven entstellen das „Tonstück.“

Ich bin, warf ein anderer ein, im Punkte der Erfindung nicht einerley Meinung mit Ihnen. Wenn es ihm nicht daran fehlte, so würde er nicht an einigen Oertern zu den Schusterflecken und Vettern Michel seine Zuflucht genommen haben. Hiernächst beweisen diese Stellen, daß das Duett wenigstens schon 20 Jahre alt ist. — —

„An

„An dem Alter des Tonstücks, unter-
„brach ein dritter, wäre nun wohl nichts
„gelegen, wenn selbiges nur gesetzmäßig
„componiret wäre. Aber, daß das Stück
„nicht so alt ist, wie Sie glauben, sondern
„vielmehr nagelneu, läßet sich aus den
„ewigen Lämmerterzen und Schaafser-
„ten, welche mit gar keinen Bindungen
„und andern Wendungen untermischet sind,
„sehr richtig schließen.“

Da ich nur ein Dilettante bin, so kann ich nicht sagen, in wiefern die Kritik dieser Aristarchen gegründet war. Mir fiel nur ihre kernhafte Kunstsprache etwas auf, die aus der Herberge von Schustern und Viehmästern entlehnt zu seyn schien. Indessen habe ich so viel bemerket, daß der Componist weder den Statuten der alten, noch neuen Schule mußte genug gethan haben; daß eine jede Schule ihr eigenes Schiboleth hat, wornach sie die Werke der Kunst beurtheilet, und daß die obigen Herren Kritiker durch Schusterfleck die Wiederhohlung einer Passage durch die Versetzung verstanden. — Da es zur Zeit noch nicht ausgemacht ist, ob diese Versetzung einer Passage in andere Töne, wenn sie nicht gemißbraucht, und nicht zu unschicklich angestellet wird, der Schönheit eines Tonstücks nicht mehr nutzet,

als schadet, so wünschte ich wohl von der Feder eines Eingeweyhten darüber eine vernünftige, über allerley Arten von kleinern und gröſsern Tonstücken sich erstreckende, Abhandlung zu lesen. Die Franzosen nennen die öftere Transposition einer Passage eine *Rosalie*. Woher mag diese Benennung kommen?

(II.)

Ein Oboer, der in einem Concerte nicht so viele Bravos erhalten hatte, als der Clavizembalist, sagte voller Eifersucht zu selbigem: „Sie haben auf Ihrem Instrumente heute vortreflich geklappert.“ — Nicht so sehr, antwortete der Clavizembalist, als Sie auf dem Ihrigen gegackert haben.

(III.)

Ein von seinen Talenten gewaltig eingenommner geistlicher Sänger, der da, wo er fehl sang, am meisten zu schreyen pflegte, tadelte bey aller Gelegenheit den Cantus firmus (plein chant) im römischen Antiphonarie, und wünschte, daſs er vom päbstlichen Hofe

bevoll

bevollmächtigt werden möchte, diesen Gesang umzuarbeiten. Als derselbe eines Tages nach vollendter Vesper, mit einem seiner Amtsbrüder in der Kirche zurück blieb, um einige von ihm componirte neue Melodien zu einigen Hymnen zu versuchen, so bemerkte er eine ohnweit der Chorstühle sitzende alte Frau, die ihre bittere Thränen weinte. Der Sänger, welcher glaubte, daß seine Hymnen die gute Frau gerühret hätten, gieng voller Zuversicht, die Versicherung davon aus ihrem Munde zu hören, auf sie zu und fragte, ob ihr nicht die Hymnen gefallen und Thränen ausgepresset hätten? Ach! ehrwürdiger Herr, antwortete die Alte, von Ihren Hymnen verstehe ich nichts. Aber Ihre Stimme erinnert mich an meinen vor einiger Zeit abgeschiedenen Esel, den Gott wolle seelig haben. So oft ich eine ähnliche Stimme höre, kann ich mich nicht enthalten, bitterlich zu weinen.

(IV.)

Vom Ursprung der Murky. Noch vor etwan 30 Jahren war eine gewisse Art von Clavierstücken, doch nur in Deutschland, stark Mode, deren Hauptcharakter dar-

darinnen bestand, daß bey einer ariösen Melodie der Baß in lauter brechenden Octaven geführet ward. Man nennte ein solches Clavierstück eine **Murky**, und es werden wenig Tonkünstler seyn, welche nicht einmal in ihrem Leben ein solches Stück gesehen haben sollten. Der Ursprung desselben fällt ins Jahr 1720 oder 1721, und die Veranlassung dazu ist folgende. — Zwey Cavaliere, die sich für die verschiedenen Reitze der Gottheit Cytherens eine eigene Kunstsprache ersonnen hatten, bekamen Lust in dieser ihnen gewöhnlichen Sprache die Begebenheiten gewisser Damen zu beschreiben, und am Ende ein sich darauf beziehendes Liedchen hinzuzufügen. Besser würde ein solches Product des sotadischen Witzes die Geschichte der **Ruhestätte der Liebe**, oder des **Throns der Wollust** genennt haben. **Crebillon** hätte es vielleicht *l'histoire des bijoux indiscrets*, und ein Niederdeutscher das **Mährchen vom Murmelthiere** genennet. Unsere Deutsche nennten das Ding aus ihnen bekannten Ursachen eine **Murky**. — Ein Musiker, Nahmens **Sydow**, der ein guter Freund von den bey den Cavalieren war, wurde ersucht, einige ihrer Lieder von dieser Art in Musik zu bringen. Da selbiger dafür hielte, daß er die Musik so poßierlich machen müsste,

als poßierlich die Worte waren, so begnügte er sich nicht, den Gesang allein darnach zu formen, sondern er ließ auch den Baß daran Antheil nehmen, und solchen zu diesem Ende in lauter brechenden Octaven einhergehen. Diese Compositionsart, welche bis dahin unbekannt gewesen war, erhielte nicht allein den Beyfall der jungen Herren, sondern auch anderer, und Herr Sydow ward ermuntert, mehrere kleine Clavierstücke in diesem Geschmacke zu verfertigen. Selbige wurden alle durch den Nahmen von Murky charakterisiret, und solchergestalt war die Sprache, durch eine gar seltsame Veranlassung, mit einem neuen Worte, und das Clavier mit einer neuen Compositionsart bereichert worden. Was das curiöseste war, ist, daß selbige in der Folge von andern Musikern, die den saubern Ursprung der Murky nicht wußten, bey den ernsthaftesten Gegenständen nachgeahmet ward.

(V.)

Man erzählt von dem ehmaligen berühmten Capellmeister Heinichen in Dresden, (dessen Werk vom Generalbaß, hundert tausend

tauſend Druckfehler ungeachtet, allezeit ein vortrefliches lehrreiches Werk bleibet,) daß er über alles, was man Gutes oder Boſes von ihm geſprochen, und ihm wieder zu Ohren gekommen, ein Denkregiſter geführet, und ſolches ſein ſchwarzes Regiſter genennet habe. Einsmals erfuhr er, daß ein gewiſſer Muſiker zwar ſeine Compoſitionen ſehr gelobet, aber hinzugefüget hätte, daß ſie alle mit der Terz anfiengen. Er ſaumte keinen Augenblick dieſes Urtheil in ſein ſchwarzes Regiſter einzutragen; fügte aber in Anſehung des Anfangs mit den Terzen hinzu: „Es iſt wirklich wahr. Man muß „ſich hierinnen beſſern, und es künftig nicht „mehr thun *). — Schade, daß das ſchwarze Regiſter vom Herrn Concertmeiſter Piſendel, nach dem Ableben Heinichens, ins Feuer geworfen worden, und dadurch viele vielleicht merkwürdige Anekdoten verlohren gegangen.

*) In den Memoires hiſtoriques & critiques vom Monat November 1722, lieſet man von dem gelehrten Tourreil, einem Mitgliede der franzöſiſchen Akademie, qu'il marquoit exactement dans ſes Memoires les fautes qu'on lui avoit reproché, plus eſtimable de les avoir reconnues de bonne foi, & de les avoir corrigées avec docilité, qu'il ne le ſeroit de ne les avoir point faites.

(VI.)

Eine Lady, welche das Clavier spielte, ersuchte den Herrn Giardino, (es war zur Zeit, als die Rondeaux nach dem neuen Zuschnitt Mode wurden,) ihr einige Stücke von dieser Art zu componiren. Als Giardino ihr die Rundstücke einhändigte und vorspielte, entschuldigte er sich wegen des einen derselben, in welchem er glaubte den Rundsatz zu oft wiederhohlet zu haben. „Lassen Sie es „so gut seyn, antwortete die Dame, ich liebe „die Wiederhohlungen."

(VII.)

In der Mitte des XVIten Jahrhunderts fieng in einigen Kirchen der Stadt Rom eine so besondere Art von Musik zu herrschen an, daß der entschiednen Beschützung ungeachtet, welche das heilige Conclave sonst der Musik angedeyhen lassen, der Pabst Marcell II. darüber unwillig ward, und sich entschloß, sie aus der Kirche zu verbannen. In der That wäre es dazu gekommen, wenn sich nicht ein junger Componist, Nahmens Johannes Peter Aloysius von Palestrina,

ins-

insgemein **Prænestini** *) genannt, vor seiner Heiligkeit präsentiret, und um die Erlaubniß angesuchet hätte, ehe die Musik auf ewig von dem Gottesdienst ausgeschlossen wurde, eine im feyerlichen Kirchenstyl von ihm gesetzte Messe aufführen zu dürfen. Seine Bitte wurde ihm gewähret, und so führte er am Ostersonntage 155 die berühmte sechsstimmige Messe auf, welche Missa Papae Marcelli genennet wird, und so großen Beyfall erhielte, daß die Musik wieder in die vormalige Gunst kam, und beym Gottesdienst erhalten ward. Diese Messe wurde in der Folge der Zeit herausgegeben, und dem Nachfolger Marcells, der nur 22 Tage regierte, nemlich **Paul** dem IVten zugeeignet, und Se. Heiligkeit ernannte den Prænestini zum Componisten der päbstlichen Capelle. Indessen folgten nicht alle Componisten dem Exempel des Prænestini; die Musik artete wieder aus, und die Frage wegen Aufhebung der Kirchenmusik kam unter der Regierung des Pabsts **Pius** V. noch einmal aufs Tapet.

*) Der Geburtsort des Componisten heißt Palestrina in italienischer, und Prænestе in lateinischer Sprache. Daher kömmt Prænestini. Anstatt Aloysius wird er auch Ludovicus, und alsdenn im italienischen Giovanni Pietro Luigi da Palestrina genennet.

Selbiger nahm sich vor, sie nicht allein aus den Kirchen Roms, sondern der ganzen katholischen Christenheit zu verbannen, und auf dem Concilio zu Trident darauf anzutragen. Zur Ursache giebt der Jesuit Lud. Creß. Myster. lib. 3. (nach einer Citation des Herrn Mattheson,) an, daß die Musik aus nichts als Sauseleyen und Coloraturen bestanden, die kein Mensch begreifen könnten. Hier stellte sich der vortrefliche Praenestini noch einmal vor den Riß, und verfertigte aufs geschwindeste einige Messen, welche den Pabst dergestalt rührten, daß hinfort nicht mehr von Aufhebung, sondern nur von Verbesserung der Kirchenmusik die Rede war. Die oben gedachte praenestinische Messe Papae Marcelli, welche ohne Zweifel annoch in Rom, und vielleicht auch in Wien zu haben ist, verdiente durch Breitkopf- oder Hummelschen Druck aufs neue aufgelegt, von allen Kirchen, catholischen und protestantischen angeschaffet, und alle Jahr einmal von tauglichen Subjecten, zum ewigen Andenken der Sache aufgeführet zu werden.

(VIII.)

Der Pater **Schmidt**, der sich anitzo zu Amsterdam aufhält, eine hübsche Frau geheyrathet hat, und uns von Zeit zu Zeit die zierlichen Produkte seiner Muse durch den **Hummelschen** Griffel mittheilet, war annoch in seinem Kloster, als er sich eines Tages mit seiner Violine in einem vornehmen Hause hören ließ, und ein Bravo nach dem andern bekam. Ein leichtsinniger Geck von Stande, der alle Geistliche gerne zum Besten hatte, ergriff die Gelegenheit, da bey einem Interstitio des Concerts der Ordensmann ans Fenster getreten war, sich an denselben zu machen. „Mann Gottes! sprach „er zu ihm, warum sind Sie nicht mit Ihrem vortreflichen Talent in der Welt geblieben? Sie sehen, in was für Entzückung Sie die schönsten Damen mit Ihren „Tönen setzen. Was würde nicht geschehen, „wenn sich Ihre ganze Person selbigen mittheilte? Wie ist es möglich, daß Sie das „so widersinnige Gelübde der Keuschheit „haben ablegen können? Ich setze nun den „Fall, mein lieber Herr Pater, vergeben „Sie mir diese Curiosität, daß er Ihnen = = „Was machen Sie denn da?" Was ich mache? antwortete der Pater, indem er

ſich von dem Petitmaitre entfernte, ich laße den Narren ſ . . .

(IX.)

Joſquin, Capellmeiſter Ludwigs des XIIten von Frankreich, wurde von einem Muſiker um die Reviſion eines vom letztern in Muſik gebrachten Pſalms erſucht. Er wurde auf einen Blick gewahr, daß der Componiſt nicht einen Funken Genie haben muſte, und ſtutzte zugleich vor den harmoniſchen Fehlern, die ſich in jeder Zeile entdekten. „Zur Reviſion dieſes Tonſtucks, „ſagte Joſquin, braucht es nicht viel Zeit.“ Da das Ende deſſelben mit dem lateiniſchen Worte *finis* bezeichnet war, ſo ſtrich er die Sylbe *nis* weg, und gab dem Autor die Partitur mit der Verſicherung zuruck, daß nunmehr alles revidiret wäre.

(X.)

Was Horaz vom Tigellius und andern Virtuoſen am Hofe des Kayſers Auguſt ſaget, daß ſie niemals ſingen oder ſpielen, wenn ſie darum erſuchet werden, und nicht aufhören

xen, wenn man sie nicht auffordert, traf in eigentlichem Verstande bey dem unlängst verstorbenen, W. F. B. ein, der, wie man weiß, unter die kunstreichsten Clavier- und Orgeltemporalisten seiner Zeit gehörte. Er machte im Jahre 1750 eine Reise nach P.. um seinen damals annoch daselbst befindlichen Hrn Bruder, diesen so gefälligen als großen Virtuosen, zu besuchen. Da ich öfters das Vergnügen hatte ihn bey mir zu sehen, so geschah es eines Tages, daß er sich just bey mir befand, als der vortrefliche Violinist Giardino, der anitzo in London lebet, und mit dem französischen Grafen von Turpin nach P... gekommen war, mich besuchte. Nachdem ich beyde Virtuosen mit einander bekannt gemacht, so präsentirte ich dem Hrn. Giardino eine Violine. Er nahm sie ohne die geringste Schwierigkeit zu machen, ohne weder die Ungewohnheit des Instruments, noch eine mit englischem Pflaster belegte angebliche Beule am kleinen Finger vorzuschützen, und capriccirte auf die bezauberndeste Art, nach seiner Methode, eine Viertheilstunde darauf. Nunmehr hielte ich meinen Freund B.. von apollischem Feuer durchdrungen, und ersuchte ihn, uns auf einem vor ihm stehenden Flugel mit einigen künstlichen Griffen zu regaliren. Herr Giardino der liebenswürdigste

Mann von der Welt, vereinigte sein Bitten mit dem meinigen; aber der hartsinnige B.. war auf keinerley Art dahinzubringen. Kaum aber war Giardino weg, so fieng er an nach und nach seine Finger in Bewegung zu setzen, und spielte länger als ich Zeit hatte ihm zuzuhören. Ich war verbunden gewisser dringenden Geschafte wegen auszugehen, und blieb eine Stunde weg. Ich kam wieder nach Hause, und fand den Herrn B.. annoch in völliger Arbeit vor dem Flügel sitzen. Was hatte der Mann für Ursachen nicht zu spielen, als er darum ersuchet ward, und zu spielen, da man ihn nicht darum ersuchte? Hielte er den fremden Tonkünstler nicht wehrt, die Schätze der Harmonie für ihn zu öfnen, oder fand er etwas superiöres in seiner Spielart, welches ihm den Muth benahm?

(XI.)

Volümier, ehemaliger Concertmeister am Dresdenschen Hofe, hatte die Gewohnheit, wenn er ein musikalisches Stück von jemanden aufgeführet, und solches nicht gut genug befunden hatte, um es bey einer andern Gelegenheit

legenheit zu wiederholen, zu seiner Erinnerung die Worte *Très mauvais* auf den Titel eines solchen Stücks zu schreiben. Als nach seinem Tode seine Musikalien verkauft werden sollten, und sich unter andern ein gewisser Liebhaber fand, der diese Worte nicht verstand, sondern selbige für den Nahmen des Componisten hielte, so fragte er den Herrn **Pisendel**, der die Aufsicht über die volúmierſche musikalische Verlassenschaft übernommen hatte, wer der *Signor Très mauvais* wäre, und wo er sich aufhielte. Pisendel, der es nicht für nöthig hielte, dem Liebhaber ein Collegium über die französische Sprache zu lesen, antwortete, daß der *Signor Très mauvais* ein angehender Tonkunstler wäre, der sehr viel zu setzen pflegte. Gut, erwiederte der Liebhaber, ich muß auch etwas von dem Herrn *Très mauvais* haben. Ich liebe die Veränderung.

(XII.)

Johann Reintjes, ein Bremer von Geburt, meldete sich zu einem ledigen Organistendienst an der lutherischen alten Kirche zu Amsterdam. Als er nach gehaltnem

Probe-

Probeſpiel, zu den Kirchenvorſtehern gerufen ward, und dieſe wiſſen wollten, ob er lutheriſch oder reformirt wäre, ſo ſagte der Präſident des Collegii zu ihm: „Mein Herr, Sie werden doch wohl den Synod von Dordrecht kennen.“ „Neintjes, der das Ding für eine Schweſter von der Folie d'Eſpagne hielte, antwortete ganz treuherzig: „Nein, mein Herr, ich habe es nie geſehen. Man gebe es mir aber nur in Noten, ſo hoffe ich es vom Blatte wegzuſpielen.“

Denkwürdigkeiten

einiger

Musikheiligen.

Zehntes Dutzend.

Zehntes Dutzend
der
musikalischen Denkwürdigkeiten.

(I.)

Ein sächsischer Steuerrath, der sich in gewissen Angelegenheiten in einem Dorfe unweit Dresden aufhielte, und an einem Sonntage die Kirchenmusik daselbst auf dem Orgelchor mit anhörte, bekam Lust, weil er die Tonkunst gut verstand, sich eine Stimme auszubitten. Man überläßet selbige seiner Wahl, und da er sie aufs beste executiret, so laden ihn die Feldapollos zu der darauf folgenden Fuge ein. In diesem Stücke nimmt er sich vor, bey Gelegenheit einer Pause, ihre Einsicht auf die Probe zu stellen. Er tritt um einen Tact später ein als er sollte, ersetzet aber sogleich seinen Fehler wieder, indem er einen Tact überspringt, und singet hernach ohne fernern Anstoß seine Stimme bis ans Ende fort. Begierig zu

wissen

wissen, ob sein Versehen bemerket worden, fragte er, wie er sich bey der Fuge gehalten hätte. — Recht wohl, antworteten die Feldmusiker, ausgenommen daß er an einem Orte, den sie ihm in seiner Stimme mit dem Finger nachwiesen, so ein bischen daneben gestochen, wiewohl er seinen Fehler in dem folgenden Tacte sofort wieder gut gemacht hätte. — Wie ist es möglich, fragte der Steuerrath voller Verwunderung, daß ihr guten Leute so punktlich zu seyn gelernet habt! — „O mein lieber Herr Steuer„rath, erwiederte ein neben ihm stehender „Bauer, das haben wir alle auf der Scheune „beym Dreschen gelernet. Wir merken es „da gleich im Augenblick, wenn der Flegel „außen bleibt."

(II.)

Im Jahre 1755 erschien in Paris ein Unterricht von der Singekunst, unter dem Titel: L'Art du chant dedié à Madame de Pompadour par Mr. Berard, à Paris. Das Werk wurde in dem Mercure de France mit vielen Lobeserhebungen angekündigt, und Berard wurde darüber überall complimentirt. Er gerieth in die freudigsten Entzückungen

gen, die durch die Freygebigkeit der Frau von Pompadour, welche ihm ein paar tausend Livres zum Geschenk einhändigen ließ, nicht wenig vermehret wurden. Der Herr Berard, dessen Glück schon von einigen Sangmeistern beneidet zu werden anfieng, würde nicht ermangelt haben, in diesem oder jenem musikalischen Wörterbuche mit der Zeit vergöttert zu werden, wenn er nicht einen gewissen dummen Streich gemacht hätte. — Das Werk über den Gesang war kein Werk seines Geistes, sondern das Product eines geschickten armen Musikers, Nahmens Blanchet, der ihm in einem Nothfall sein Manuscript für ein sehr geringes Honorarium abgetreten hatte. Aber Berard, der am unrechten Orte ein Knicker und kein Mann von Wort war, bezahlte den Hrn. Blanchet nicht; weshalb dieser um sich zu rächen, nicht allein das Geheimniß ausschwatzte, sondern den Berard annoch beym Parlament verklagte, um seine Bezahlung zu erhalten. Solchergestalt kam Berard, sua culpa — sua maxima culpa: als ein Plagiarius um Ehre und Ansehen, nachdem man ihn schon vorher für würdig gehalten hatte, bey der Universität zu Orford oder Cambridge um ein Doctordiplom nachzusuchen.

(III.)

Zum Leben des Herrn von Eßer.

Herr Eßer, einer der größten Virtuosen Deutschlands auf der Violine, durchreiſete von der frühesten Jugend an die vornehmſten Länder in Europa, in welchen die Muſik geſchätzet wird. Die außerordentliche Fertigkeit und Eleganz, womit er ſein Inſtrument ſpielet, erregte bey Kennern Verwunderung und bey Liebhabern Erſtaunen. Der größte geiſtliche Fürſt, deſſen Vorgänger von jeher einen gewaltigen Wehrt auf die von ihnen ertheilten Patente ſetzten, ſchenkte ihm das Patent eines Ritters. Paris erkannte den Wehrt ſeines Spiels, und Engelland, wo alle vorzügliche Talente beſonders geſchätzet werden, wurde für ihn eine Goldgrube, die ſein beſtändiges Glück hätte machen können, wenn er etwas haushälteriſcher und zugleich weniger eigenſinnig geweſen wäre. — Unter ſeinen vornehmſten und großmüthigſten Gönnern war ein gewiſſer Lord, der von einigen Verwandten aus der Provinz beſuchet ward, und ſelbigen an einem für ſie und andere Freunde in London angeſtellten Feſte zugleich das Vergnügen verſchaffen wollte, den Herrn von Eßer zu hören. Alle eingeladene Perſonen erſchienen, nur der Herr von Eßer nicht.

Der

Der Lord, der schon die Caprice des Virtuosen erfahren, doch bis dahin mit Gleichgültigkeit übersehen hatte, wurde für diesesmal etwas aufgebracht, und beschloß sich zu rächen, welches in der That auf eine sonderbare Art projectirt ward. In der Gewißheit, daß der Herr von Eßer ein andermal uneingeladen zu ihm kommen würde, wenn er etwann einen Vorschuß gebrauchte, befahl der Lord seinen Bedienten und Stallknechten, so bald sie den Herrn v. E. mit seiner Violine erscheinen sehen würden, ihn nach dem Stalle zu führen, ihn zu zwingen, eine Stunde lang den Pferden etwas vorzuspielen, und ihn hernach unter Reichung einer Guinee zu entlassen. Es ist aber zu glauben, daß der Herr von Eßer von den wider ihn gemachten Verfügungen noch zu rechter Zeit Nachricht bekommen, und er lieber Engelland verlassen haben wird, als seine Virtu einer solchen Demüthigung auszusetzen.

(IV.)

Lully erhielte von Ludwig dem XIVten König von Frankreich, das Patent eines Edelmanns, ließ aber selbiges nicht vom

Parlament registriren, aus der Ursache weil sich andere Edelleute darüber aufgehalten, daß er ohne durch gewisse Grade zu gehen, mit einem mal mit dieser Qualität beehret worden. Einige Zeit darauf wurde auf dem Lustschlosse zu St. Germain die Molierische Comödie *le Bourgeois gentilhomme* aufgeführet, in welcher Lully selbst die Rolle des Mufti mit solcher Zierlichkeit sang, ungeachtet er nur einen Halm von Stimme hatte, daß ihn der König vor sich kommen ließ, um ihm seinen Beyfall zu bezeugen. Der schlaue Florentiner machte sich diese Gelegenheit zu Nutze, dem König vorzustellen, wie er wünschte, von Sr. Majestat in das Corps der Conseillers Secretaires du Roi aufgenommen zu werden, wie ihm aber von den Gliedern desselben viele Schwürigkeiten gemacht würden. „Wie so? fragte der König, „wollen sie dich nicht annehmen? Sie wer„den ja alle Ehre davon haben. Geh so „fort zum Kanzler le Tellier, und sprich mit „ihm.“ Lully verfügte sich zum Kanzler, der seinen Collegen davon Nachricht gab, unter welchen der Generalcontrolleur Louvois am meisten über die Kühnheit des Lully aufgebracht ward. In der That führte er ihm selbige unter dem bittern Vorwurf zu Gemüthe, daß er für solche Charge nicht gena-

gemachet wäre, da er nichts als die Kunst verstände, die Leute lachen zu machen. „Ja „mein wertheſter Herr Generalcontrolleur, „antwortete Lully, meine Kunst, die Sie aus„üben würden, wenn Sie solche verstänben, „ist besser als die Ihrige, die die Leute wei„nen macht.“ Nachdem der Kanzler dem Lully das Patent als Conseiller - Secretaire ausgefertigt hatte, gab Lully eine freye Oper, in welcher die ganze Staatskanzley des Königs mit schwarzen Mänteln und Castorhüten erschien, und auf den vordersten Bänken des Parterre Platz nahm. Der Herr de Louvois redete als ein kluger Hofmann nunmehr auch aus einem andern Ton, und war entzückt wenn sein Mitbruder viele Bravos von dem Publico empfieng.

(V.)

Die Musiker hatten ehedessen die Gewohnheit, wenn sie sich zu einem Concert einstimmen wollten, einer nach dem andern ihren ersten Ton von dem Flügel abzunehmen, und da manchmal nach a oder e, und ein anderer wieder nach g oder d stimmte, so geschah es natürlicherweise, daß wenn die Noten g d, d a, und a e auf dem Flügel schwebend ge-

ſtimmet waren, die darnach abgeſtimmten Violinen unmöglich unter ſich ſtimmen konnten; nicht zu gedenken, wie der auf dem Flügel von einer metallenen Sayte hervorgebrachte Ton, nicht von allen Muſikern in der vollkommenſten Gleichheit auf die Darmſayten übertragen ward. Hierzu kam, daß derjenige, der eher als ein anderer fertig geworden war, anſtatt ſein Inſtrument bis zum gehörigen Gebrauch auf die Seite zu legen, gewaltig zu präludiren anfieng, und da der eine in d, der andere in es, und der dritte in e u. ſ. w. ſeine Schnörkelchen machte, währender Zeit die andern noch mit dem Stimmen beſchäftigt waren, ſo konnte es bey ſolchem indiſcreten Lärm nicht anders ſeyn, als daß ſie unmenſchlich lange ſtimmen muſten, und doch keiner zuletzt mit dem andern einſtimmig war. — Heutiges Tages herrſchet dieſe tolle Gewohnheit nur annoch in den Concerten, wo der Concertmeiſter keine Autorität hat, oder in ſolchen, die in liederlichen Bierſchenken gehalten, und von dem Gott Bachus mit der Tabackspfeiffe im Munde angeführet werden. Denn in allen wohlgeordneten Verſammlungen der Muſen, hat der erſte Violiniſt, oder Concertmeiſter einzig und allein das Amt, den Stimmton vom Flügel abzunehmen, und

solchen den übrigen Mitgliedern des Orchesters, einem nach dem andern mit Bogenstrichen, und nicht mit Fingergriffen, im Herumgehen mitzutheilen. Da während dieses Processes alles unzeitige Fantasiren gänzlich wegfallt, so wird dadurch nicht allein die gröſste Einstimmigkeit erhalten, sondern auch viel Zeit ersparet, und die Zuhörer werden durch keine unleidliche Discordanzen gepeinigt. — Als an einem gewissen deutschen Hofe diese Methode, die schon seit langer Zeit den vornehmern Concerten zu Paris und London eigen ist, von einem neuen Concertmeister eingeführet ward, so unterfieng sich der alte Hofmarschall, welchen Apoll in seinem Zorn zum Capelldirector gemacht hatte, und der an den ehemaligen Stimmungsschlendrian gewohnt war, dawider zu protestiren, mit der Behauptung, daſs man jedem Musiker die Freyheit lassen müſste zu stimmen wie er wollte. Der Concertmeister wendete dagegen ein, daſs bey solchem Verfahren niemals rein gestimmt würde; daſs gegentheils manches Instrument, zumal in gewissen Tönen, um ein Comma zu differiren pflegte, und sie müſsten alle in den vollkommensten Einklang gestimmet seyn. „Was „Einklang? erwiederte der wortreiche Hof„marschall. Wir wollen mehr als einen

„Klang hören. Stimmen Sie, meine „Herren, wie Sie wollen, ein Comma hö„her oder tiefer. Ein Comma iſt kein „Punkt. Ich habe auch leſen gelernet. „Ich wiederhohle es meine Herren, der „Hof will mehr als einen Klang hören. „Wozu brauchte Sereniſſimus wohl ſonſt „ſo viele Leute zu bezahlen?“

(VI.)

Ein franzöſiſcher Prinz, der die Laute und die Violine ſpielte, und ſich manchesmal mit der Compoſition beſchäftigte, hatte eine Motette componirt, worüber er das Urtheil ſeiner beyden erſten Kammermuſiker verlangte. Die erwählten Richter machten ſich, in Gegenwart des Prinzen, mit der angenommnen finſtern Mine eines Erzdoppelcontrapunktiſten, der den galanten Haydn zu Boden ſchlagen will, über die Partitur her, und ſchienen zu wetteyfern, dem Prinzen Anmerkungen machen zu wollen. Sie übertrilleten ganz leiſe bald dieſen, bald jenen Gang; bewegten manchesmal die Hand, als wenn ſie die rhytmiſchen Füße des Tonſtücks überzählten, nickten aber zum Zeichen ihres Beyfalls ſogleich mit dem Kopf, und fan-

den

den endlich alles vortreflich, bis auf eine Kleinigkeit, die sie des Prinzen erleuchteten Einsichten zu eigener hohen Verbesserung anheimstellten. Der Prinz, welcher wissen wollte, wie weit er sich auf das so schmeichelhafte Urtheil seiner Kammermusiker zu verlaßen hatte, ließ den Königl. Capellmeister **Josquin** zu sich bitten, übergab ihm seine Motette zur Beurtheilung, und sagte ihm weiter nichts, als daß seine Musiker einen gewissen Ort darinnen getadelt hatten. Er wünschte von der Richtigkeit ihres Urtheils durch ihn überzeuget zu werden. **Josquin** fieng an zu lesen, und fragte, ob der Ort, den er mit einem Finger bemerkte, gemeinet worden wäre?

Der Prinz. Nein.

Josquin. — — Das wird der Ort seyn, gnädigster Herr.

Der Prinz. Nein.

Josquin. — — Ich werde den Ort gefunden haben. Hier — Monseigneur.

Der Prinz. Nein.

Nachdem das problematische Gespräch noch eine Weile auf ähnliche Art fortgedauert hatte, so ward der Prinz ungeduldig. Er nahm dem Josquin die Partitur aus der Hand, warf sie in den Camin, und sagte: „Der ganze Plunder tauget also nichts.“ —

Josquin kam etwas aus der Fassung, und bat wegen seiner Freymüthigkeit um Vergebung. „Thut nichts," antwortete der Prinz. „Ihre Freymüthigkeit, mein lie„ber Josquin, ist mir lieber als das heuch„lerische Stillschweigen meiner Musiker, „wenn es ja die Patronen verstehen. Neh„men Sie diesen Ring von mir zu meinem „Andenken."

Ich kann nicht unterlaßen, allhier eine poetische Parallele, den Cardinal Richelieu und den Dichter Chapelain betreffend, nebenher beyzubringen. Der Cardinal hatte in Gesellschaft einiger witzigen Köpfe an einem poetischen Schauspiele gearbeitet, und zu seinem Theil über 500 Verse dazu gemacht. Als er Willens ward, das Stück drucken zu laßen, so verlangte er daß Chapelain es zuvor durchsehen, und aufs strengste beurtheilen sollte. Obgleich der Dichter seine Anmerkungen mit aller möglichen Discretion und Ehrerbietigkeit abgefasset hatte, so ward der Cardinal dennoch entweder durch die Menge derselben, oder durch die Kenntniß, die sie ihm von seinen Fehlern mittheilten, dergestalt aufgebracht, daß er sie zerriß, ohne sie bis zu Ende zu lesen. Indessen da er in der darauf folgenden Nacht, als alles in seinem Hôtel schlief, seinem darüber

über geäußerten Unwillen mit etwas kälterm Blute nachzudenken anfieng, so that er etwas, das schätzbarer als die beste Comödie in der Welt war, indem er die zerrißnen Papiere zusammensuchen und zusammenleimen ließ, und nachdem er sie gelesen, der Meinung ward, daß die Akademiker diese Materie besser verstehen müßten als ein Uneingeweyhter, und an den Druck des Stückes nicht weiter dachte.

(VII.)

Ein aus Paris zurück gekommner deutscher Bel esprit speisete mit einem fremden Musiker, der nach Berlin gekommen war, um sich daselbst hören zu laßen, beym Herrn Tacke in der Bruderstraße, in dem Hôtel der Musen *), und da der Musiker auch ehedessen einige Jahre in Paris gewesen war, so setzte er dem Dichter mit einer erstaunlichen Menge von Fragen zu, um zu wissen, ob der oder jener Virtuose noch lebte, und besonders was diese oder jene Sängerinn oder Tänzerinn, machte. Der Dichter, der entweder nicht alle Frage beantworten kon-

*) Ist der vornehmste Gasthof in Berlin, und heißt à la ville de Paris.

konnte oder wollte, und überdem einen guten Appetit zu haben schien, fertigte den zu curiosen Musiker ein für allemal mit folgender Nachricht ab:

Was die und jene macht? — Ein *O* bey einem Knicks;
Im Sitzen *V*; im Stehn ein *I*; beym Gehen *X*.

Der Musiker lachte, schwieg und überließ es den Erfahrungen des Dichters, die Wahrheit seiner in Paris gemachten sublimen Beobachtungen zu rechtfertigen.

(VIII.)

Ein vortreflicher Componist, der die Leidenschaften so vieler tausend Zuhörer durch seine Töne lenken konnte, war so unglücklich, seine eigene nicht in der Gewalt zu haben. Er vergriff sich in der Hitze an einem Geistlichen auf eine unwürdige Art, und wurde dafür vom Wiener Consistorio verdammet, nicht allein vor der St. Stephanskirche im gewöhnlichen Pönitenzrock, mit einer brennenden schwarzen Fackel in der Hand, eine Stunde lang zu stehen, sondern annoch einige Jahre lang auf eine Festung gebracht, und hernach auf ewig aus den

den österreichischen Staaten verbannet zu werden. Mattheſon, der uns dieſen Vorfall zuerſt erzählet, ſetzet ihn auf Rechnung des berühmten Francesco Conti, ehemaligen Theorbiſten und Componiſten am Kayſerlichen Hofe; Quanz aber auf Rechnung eines Sohnes von Franc. Conti, den man insgemein Contini zu nennen pflegte, und der nicht weniger geſchickt war. Daß es einer von beyden geweſen, iſt aus folgendem Sinngedicht auf dieſe Begebenheit zu erſehen:

Non ea Muſa bona eſt, nec Muſica, compoſuiſti
Quam, *Conti*; tactus nam fuit ille grauis,
Et Baſſus nimium craſſus, neque conſona clauis.
Perpetuo nigras hinc geris ergo notas.

Die Sache hat ſich im Jahre 1730 zugetragen.

(IX.)

Ein Müſettenſpieler kam zur St. Germanusmeſſe (Foire de St. Germain) nach Paris, und kündigte durch einen öffentlichen Anſchlag an, daß er Concert geben, und

und ihn ein Affe mit der Leyer accompagniren wurde. Die Neuigkeit der Sache brachte alle Welt in Bewegung, und da man vorhero sehr vieles von einem im Schachspiel geübten Affen gehöret hatte, so war man um desto begieriger, einen musikalischen Affen kennen zu lernen, und man beklatschte nicht weniger den Affen, der alle Bravos! mit einer Verbeugung erwiederte, als den Künstler. Schon fiengen viele an einer den andern zu versichern, daß der Affe, wo nicht der Teufel selbst, doch wenigstens ein Nuntius von selbigem, und der Müsettist ein Schwarzkünstler seyn müste, als ein Clavierspieler sich einfallen ließ, den Affen zu einer Collation von Bonbons, die er ins Orchester warf, einzuladen. Der Affe war mit samt der ihm angehängten Leyer, in einem Sprung von seinem Tisch herunter. Er warf sich mit unbändigem Appetit auf das ihm hingestreute Naschwerk, und die Musik, um welche sich der Affe nicht mehr bekümmerte, dauerte nichts desto weniger ununterbrochen fort. Dieses veranlaßte den Clavieristen und einige andere Zuhörer, sich über diese Begebenheit eine nähere Erläuterung von dem Müsettisten auszubitten, und man fand, daß die dem Affen angehangte Leyer stumm war, und die klingende

Leyer

Leyer, welche der Musikus unter einem, mit einer Tapete bis auf die Erde herunter bedeckten, Tische befestiget hatte, durch ein Uhrwerk regiert ward, und ein Automat war, wie unsere Flötenuhren in ihrer Art.

(X.)

Ein Geck von Violinisten, der ein Stümper war und sich einem Giornovichi oder Lolli gleich zu seyn dünkte, las in den Zeitungen, daß letzterer bey dem Herzog von Cumberland in einem Haydenschen Quattuor umgeworfen hätte, und spöttelte darüber. „Ich wäre curios zu wissen," fügte er hinzu, „was das für ein Quattuor mag „gewesen seyn." — Vermuthlich, antwortete ihm ein alter ernsthafter Musiker, eben das Blitzquattuor, worinnen Sie sich allezeit zu verpausiren pflegen. Wenn das nun Ihnen wiederfährt, wie kann man es dem Herrn Lolli übel nehmen?

(XI.)

Ein deutscher Tonkünstler, der sich zum Ausgange des dritten Zehends dieses Jahrhunderts eine Zeitlang in Paris aufhielte, befand

befand sich eines Tages in einer Gesellschaft, wo sehr vieles von dem Unterschied der italienischen, deutschen und französischen Musik gesprochen, und von einem Abbé, der viele Jahre als französischer Legationssecretär am Dresdner Hofe gestanden hatte, der Discurs auf die Chansons gelenket wurde. Derselbe behauptete, daß die Deutschen zwar Oden, aber keine Chansons hätten; daß ihre vermeinten Producte in dieser Art, in Ansehung des Stofs, insgemein von nichts als Tugend, guten Werken, von Trost in Kreutz und Leiden, oder gar vom jüngsten Gericht und vom Tode handelten; daß sie in Absicht auf die poetische Ausführung entweder so gelehrt wären, daß man einen Dechifreur gebrauchte, um sie zu verstehen, oder daß sie so trivial und gassenmäßig wären, daß sie sich wohl in eine Hauptwache oder eine Handwerksbude, aber nicht für edlere Zirkel und artigere Gesellschaften schickten; und daß endlich die Melodien, wenn sie nicht etwan zu künstlich und für Virtuosen von Profession gemacht waren, doch selten, solo gesungen, Wirkung thaten, sondern allezeit einen Flügel zur Begleitung gebrauchten. Der deutsche Tonkünstler, der in gewissen Punkten dem Legationssecretär nicht ganz Unrecht geben konnte, (es war

war vor 55 Jahren,) wendete wider die franzöſiſchen Chanſons ein, daß ſie in Anſehung ihres Inhalts meiſtentheils zu ſchlüpfrig wären, und zu freye Anſpielungen enthielten, und wenn hernach das Liedchen aus mehr als einer Strophe beſtande, die zweyte und folgenden ſelten in Anſehung des poetiſchen Metri mit der erſten Strophe übereinſtimmten, indem die Trochaen in Jamben, und umgekehrt die Jamben in Trochaen verwandelt würden. — Was den erſten Punkt betrift, nemlich die freyen Gedanken, erwiederte der Abbe, ſo halte ich das Lied, wo ſich dergleichen finden, deſto höher. Das gehört zu den Freuden des Lebens, die ihr Deutſchen an euern Tafeln und andern ſteifen Geſellſchaften nicht kennet. Nur muß dieſer Stof mit Feinheit und Grazie behandelt werden, ſo wie ein Chaulieu, Grecourt, Attaignant und hundert andere ſolches gethan haben. (Bey dieſer Gelegenheit geſchahen einige Ausfalle auf die deutſchen Dichter damaliger Zeit.) Was den Punkt des Metri betrift, ſo haben Sie Recht, mein Herr. Indeſſen iſt das eine Sache, worüber wir nur allein iudices competentes ſeyn können, da die franzöſiſche Sprache die unſrige iſt, über deren Eigenſchaft kein Fremder urtheilen kann. — So

denket kein Franzose mehr, seitdem die Hagedorne, Leßinge, Utze, Gleime, und hundert andere nebst deren Componisten ihnen bekannt geworden sind, ob sich gleich die Melodie ihrer Brunetten, Rondes de Table, Pots pourris ꝛc. der Revolution ihrer Musik ungeachtet, allezeit durch etwas Eigenes und Nationales, sowohl von den italienischen als deutschen Tonstücken dieser Art unterscheidet, und vielleicht allezeit unterscheiden wird.

(XII.)

Von dem französischen Capellmeister Josquin pflegte man zu sagen, daß die Noten thun mußten was er haben wollte, und daß andere Componisten thun mußten, was sie wollten. Auf ähnliche Art sagte man vom Capellmeister Telemann in neuern Zeiten, daß nicht er die Noten suchte, sondern die Noten suchten ihn.

Denkwürdigkeiten

einiger

Musikheiligen.

Eilftes Dutzend.

Eilftes Dutzend

der

muſikaliſchen Denkwürdigkeiten.

(I.)

Man erzählt vom Gabriel Vincent Thevenard, einem vortreflichen Baritoniſten, zu den Zeiten des Lully in Paris, daß als er ſchon ſechzig Jahre alt war, und bey einem Schuſter einen artigen Pantoffel erblickte, er ſich in die Beſitzerin deſſelben ſogleich heftig verliebt habe, ohne von ſolcher jemals gehöret oder ſie geſehen zu haben. Er ließ nicht eher nach, als bis er ihren Nahmen und ihre Wohnung entdeckte; worauf er, um die Hand der Schönen zu erhalten, ſich an ihren Oheim, einen guten Trinkgeſellen, welches Thevenard auch war, wendete und denſelben mit etlichen Flaſchen Wein zu beſtürmen anfieng, welche auch von ſolcher Kraft waren, daß das Jawort von der Mutter und Tochter erfolgte.

(II.)

Als Madame Mara eines Tages auf dem Concert spirituel zu Paris mit unendlicher Grazie sang, so ward ihr Ehemann der Herr Mara gewahr, daß ein neben ihm im Parterre sitzender Officier öfters bravo! ausrief. Der Herr Mara, welcher bey dieser Gelegenheit zeigen wollte, daß er besser italienisch verstände als der Officier, nahm sich die Freyheit denselben zu hofmeistern, und ihm zu bemerken, daß, wenn man einer Virtuosin ein Compliment machen wollte, man nicht bravo, sondern brava sagen müßte. „Ich danke Ihnen für Ihren Un„terricht," antwortete der Officier. „Sa„gen Sie mir aber, mein Herr, woher es „kömmt, daß Sie, da Sie eine Manns„person sind, sich Mara, und nicht Ma„raud *) nennen?" (Zwey sehr geschickte italienische Sänger, die ihre Sprache gut verstehen, haben mich versichert, daß die Bemerkung des Herrn Mara wider alle Gewohnheit ist, und man in Italien sowohl einem Virtuosen, als einer Virtuosin bravo, sowohl in der einzeln als mehrern Zahl, und also weder brava, noch bravi oder brave zuruffet, obgleich weder Antonini

*) Der Aussprache nach Maro.

nini noch Caſtelli das Wort **bravo** als ein Adverbium, ſondern bloß als ein Subſtantivum oder Adjectivum, auffuhret.)

(III.)

Bey Gelegenheit der itzigen muſikaliſchen Heerzüge, da uns faſt jeder Poſtwagen einen neuen Virtuoſen bringet, erzählte neulängſt jemand, daß einsmals in einer gewiſſen Reſidenz Deutſchlands ein reiſender Muſiker angekommen, welcher ſich gerne vor Sr. Durchlaucht. habe wollen hören laſſen, und ſich zu dem Ende bey dem Capellmeiſter des Hofes gemeldet habe. Um ſelbigen ſofort zu ſeinem Vortheil einzunehmen, hätte er einige Zeitungsblätter aus der Taſche gezogen, worinnen ſein Talent erſtaunlich angeprieſen, und er für einen Meiſter aller Meiſter anerkennt worden wäre. „Bravo!“ verſetzte der Capellmeiſter, „ich bin ſehr erfreuet, einen ſo vortreflichen Mann bey „uns zu ſehen, der uns gewiß für die vielen „Pfuſchereyen, womit wir zeithero heimgeſuchet worden, ſchadlos halten wird. Wollten Sie, allerliebſter Mann, mir nicht das „Vergnügen gönnen, nur ein paar Sayten „anzurühren, ehe ich Sr. Durchlaucht. Ihre

„re Ankunft melde, damit ich einen desto „sicherern Bericht von Ihrer Virtu abstat„ten kann?“ Ungeachtet nun die Probe der Erwartung des Capellmeisters nichts weniger als genug that, indem er den größten Stümper vor sich sah, so ließ er dennoch seine Unzufriedenheit auf keinerley Art merken. Er machte ihm gegentheils nicht allein ein Compliment, sondern erbot sich annoch, ihm einen seiner Freunde nachzuweisen, der ehe er zur Audienz käme, diejenigen Tonstücke, womit er sich hören zu lassen gedächte, mit ihm durchspielen, und ihm hier und da eine Anmerkung machen könnte, deren Beobachtung ihm bey seinem Vorhaben nicht anders als vortheilhaft seyn, und ihm Ehre machen würde.

(IV.)

Es war im Jahr 1753, da die französische Musik den ersten Stoß bekam, und einer Seits der Genfer Bürger J. J. Rousseau theoretisch, und andern Seits ein italienischer Sänger, Nahmens Cassarelli mit seiner Gesellschaft praktisch gegen sie arbeitete. Dieser Cassarelli speisete eines Tages bey dem Generalpachter Herrn

de

de la Popliniere mit einem französischen Dichter, Nahmens Ballot, der ein Bewunderer vom Herrn Rameau war. Caffarelli, der von dem bekannten Rousseauischen Schreiben über die französische Musik ganz voll war, schrie überlaut, daß wenn die Franzosen zeigen wollten, daß sie Geschmack hätten, sie damit den Anfang machen müßten, daß sie dem ihrigen entsagten, und die Musikart seines Landes annähmen. Die Gäste waren über diese wichtige Materie getheilet. Herr Ballot, welcher sich berechtigt hielte, die wankende Parten der französischen Musik aufrecht zu erhalten, fochte nur immer mit schwachen Gründen. Caffarelli antwortete, und Ballot, der keine Gründe zurückgeben konnte, nahm seine Zuflucht zum Schimpfen. Der Italiener blieb ihm nichts schuldig. Kurz diese beyden Leute wurden so hitzig, daß sie sich bey Tische erwürget haben würden, wenn sich die Gäste nicht dazwischen gelegt und sie auseinander gebracht hatten. Sie vertrugen sich aber nicht länger als bis auf den Nachmittag. Sie hatten sich ohne Vorwissen derjenigen, die sie versöhnet hatten, das Wort gegeben, sich an einem gewissen Orte wieder zu finden. Sie fanden sich in der That daselbst ein, und buschten sich dergestalt einander herum,

daß der arme Ballot, der kein so guter Fechter als Caffarelli war, verschiedene Stiche bekam. — Tantaene animis coelitibus irae!

(V.)

Ein vornehmer Mann, der die Musik liebte, entdeckte in seiner Nachbarschaft einen jungen Menschen, der auf einer elenden Flöte allerley kleine Tonstücke ganz artig spielte, und sie auf verschiedne Art variirte. Er ward curiös ihn zu sehen, erkundigte sich nach seinen Umständen, und fragte ihn ob er Lust hätte, ein Musiker zu werden. — Sehr gerne, gnädiger Herr, wenn ich könnte. — Der großmuthige Mann empfohl den jungen Menschen einem Meister von der Königl. Akademie der Musik, den er bezahlte, und der junge Mensch ward der geschickte Virtuose Lucas, der nicht eher zu brilliren aufhörte, als bis Blavet erschien. — Der Zug von diesem vornehmen Beförderer der Kunst erinnert mich an einen vom Herrn Grafen von Caylus, der sich auch ein Vergnügen machte, Talente hervorzuziehen. Derselbe fand eines Tages am Rande eines Grabens, einen dicken Bauerlimmel in tiefen

tiefen Schlaf versenkt, und neben demselben einen Knaben von etwann zwölf Jahren, der mit einem aufmerksamen Blick den Kopf und die Kleidung dieses Menschen betrachtete. Der Graf näherte sich mit einer freundlichen Mine dem Knaben, und fragte ihn, woran er gedächte? — Mein Herr, antwortete derselbe, diesen Menschen vorzunehmen, wenn ich die Zeichnungskunst verstände. — „Da nimm ihn vor," erwiederte der Graf, indem er ihm einen Bleystift und Papier gab. Der aufgemunterte Knabe entwarf seinen Gegenstand aufs beste, und hatte kaum den Kopf vollendet, als der Graf ihn umarmte und sich nach seiner Wohnung erkundigte, um ihn einem Meister der Kunst zu empfehlen, und ihm ein glückliches Loos zu verschaffen.

(VI.)

Die Pariser Opernsängerin, Madem. **Arnoult**, wurde wegen ihrer Nachlaßigkeit im Dienste, von der Direction sehr oft mit dem Abschiede bedrohet, und da sie sich nicht besserte, ihr solcher in der That eines Tages zugeschickt. Sie saß just vor ihrer Toilette als sie ihn empfieng. Da sie die ihr zu Theil ge-

gewordne Penſion ihren Verdienſten um das Theater nicht proportioniret fand, ſo hob ſie voller Unwillen ihren Unterrock in die Höhe, hielte ſich mit geſenkter Hand einen Spiegel vor, und redete das in ſelbigem figurirende Bild mit folgenden Worten an: „Après tant d'années de ſervices, quel con — quel congé!“

(VII.)

Lully ließ im Jahre 1686 wegen der wiedergeſtellten Geſundheit des Königs, Ludwigs des XIVten in einer Kirche ein *Te Deum laudamus* aufführen, und da er mit dem ſpaniſchen Rohre den Takt gab, ſo war er in ſeinem Amtseyfer, (den die Ungeſchicklichkeit der damaligen Sänger und Spieler ſehr vergrößerte,) ſo ungluklich ſich mit ſelbigem am Ende des Fußes einen empfindlichen Stoß zu geben. Alliot, ſein Medicus rieth ihm ſich ſofort die kleine Zehe abſchneiden zu laſſen. Er ſträubte ſich und einige Tage darauf wollte man den Fuß und endlich gar das ganze Bein abnehmen. Mittlerweile erſchien vor ſeinem Bette ein Empiriker, welcher ſich erbot, ihn ohne die geringſte Amputation zu heilen, wofür demſelben

selben von dem Herzog von Vendome, im Fall einer glücklichen Cur, eine Belohnung von 2000 Pistolen *) versprochen ward. Als diese Cur aber nicht anschlagen wollte, so schickte Lully nach dem Beichtvater, der, nachdem er ihm über seine bisherige theatralische Beschaftigungen eine starke Predigt gehalten, ihm erklärte, daß woferne er nicht zur Bereuung derselben eine unter Händen habende Oper Achilles und Polyxena vor seinen Augen ins Feuer würfe, er keine Absolution zu hoffen hatte. Nach einer kleinen Ueberlegung faßte sich Lully, und zeigte mit den Fingern nach einer kleinen Commode hin, in welcher die aufs saubersie copirten Stimmen der neuen Oper verwahret lagen. Diese gab er dem Feuer Preiß, womit der Beichtvater zufrieden war und weggieng. Lully befand sich hierauf besser, und da man glaubte, daß er außer Gefahr wäre, so bekam er einen Besuch von einem Prinzen, der ein großer Freund seiner Werke war. „Wie nun, Baptist? sagte derselbe „zu ihm. Ich höre, daß du deine neue „Oper ins Feuer geworfen hast. Par„bleu! du bist toll gewesen, daß du dich von einem

*) Eine französische Pistole ist eine erdichtete Münze, welche zehn Livres gilt.

„einem irren Janseniſten, haſt ſo weit ver-
„leiten laſſen.“ — Stille ſtille! mein Prinz, antwortete Lully; ich wuſte ſchon was ich that. Ich habe noch eine Abſchrift davon liegen. — Indeſſen griff ihn die Krankheit aufs neue an, und Lully ſtarb den 22ten März 1687 im 54ten Jahre ſeines Alters. Er hinterließ in ſeiner Chatoulle ſechsmal hundert tauſend Livres an purem Golde. — Wenn die Franzoſen, gleich den Engelländern, die Talente groſſer Künſtler aufrichtig ſchätzen, ſo werden ſie nicht ermangeln, im Jahre 1787, das hundertjährige Andenken des ehemaligen Lieblingscomponiſten der ganzen Nation, wenn ſich auch der Geſchmack geändert hat, mit den erleſenſten Tonſtücken aus ſeinen eigenen Werken zu feyern.

(VIII.)

Demjenigen, der etwann einmal das Waltherſche muſikaliſche Lexicon zu verbeſſern unternimmt, dienet zur Nachricht,

1) daß

1) daß der lekte Artikel des Buchſtaben Q ganz falſch iſt, und niemals ein franzöſiſcher Muſiker Nahmens *Quouance* in der Welt exiſtiret und Duetten für die Flöte herausgegeben hat. **Johann Joachim Quanz** befand ſich im Jahre 1726 in Paris, und communicirte einem ſeiner Freunde einige aus Italien mitgebrachte Flötenduetten, deren Autor auf dem Titelblatte nicht benennet war. Ein Notenhändler bat ſich ſelbige von dieſem Freunde aus, und ließ ſie, um ſie durch den vorgeſetzten Nahmen eines berühmten Virtuoſen zu empfehlen, und in Lauf zu bringen, unter dem Nahmen des Herrn Quanz drucken, den er aber, nach Gewohnheit ſeiner Landsleute, verſtümmelte und in *Quouance* veränderte.

2) Daß die unter dem Nahmen **Zipoli** angezeigten muſikaliſchen Werke nicht von einem Italiener, Nahmens *Zipoli*, (vielleicht iſt niemals ein Muſiker dieſes Nahmens in der Welt geweſen,) ſondern von einem geſchickten franzöſiſchen Organiſten, Nahmens *Corette*, ſind, der ſich des Nahmens eines Italieners bediente,

bediente, um seinen Sachen einen desto bessern Absatz zu verschaffen, weil schon um diese Zeit der italienische Geschmack hin und wieder beliebt zu werden anfieng.

(IX.)

Die beyden großen Virtuosen Giornovichi und Lamotte *) ließen sich auf dem Concert spirituel zu Paris mit ihren entzückenden Tönen hören. Jeder von ihnen übertraf sich an diesem Tage; alle Welt klatschte ihnen Beyfall zu, und doch war Giornovichi nicht zufrieden. Er glaubte, daß Lamotte den Sieg über ihn erhalten hätte, und gab unter andern dem Herrn Baron von Bagge sein Mißvergnügen über seine vermeinte Niederlage zu erkennen. „Parbleu! „du rasest, Freund Giornovichi, versetzte „der Baron. Du hast ja gespielet wie ein „Engel, und es kann nicht schöner gespielet „werden." Giornovichi fuhr fort, über sich selbst zu brummen, und der Baron ihm Muth

*) Der Herr Lamotte war aus Wien gebürtig, und ist vor einigen Jahren in Holland gestorben,

Muth zuzusprechen. Als keine Gründe bey ihm etwas verfangen wollten, so glitschte ihm der Baron eine Rolle mit Louis in die Hand, und sagte ihm ins Ohr: „Sey still, „Giornovichi. So oft du mit Lamotten „im Concert spirituel zusammen spielen, „und ein Papier wie dieses von mir erhalten „wirst, so kannst du allezeit versichert seyn, „daß du ihn übertroffen hast. Guten „Abend also, und besuche mich morgen.“

(X.)

Der Hr. Capellmeister **Graun** wurde von seinem König nach Italien geschickt, um geschickte Sänger und Sängerinnen für das berlinsche Theater anzuwerben. Als er sich in dieser Angelegenheit in Neapel befand, und eines Tages von einem daselbst etablirten deutschen Banquier zu einem Concert eingela-

ben, wohin er aus Engelland geflüchtet war, nachdem er so glücklich gewesen, bey Gelegenheit des durch den bekannten Lord **Gordon** erregten Aufstandes in London, während welchen einige Gefängnisse von dem Pöbel erbrochen wurden, aus einem Schuldthurm zu entkommen, in welchen er gewiß nicht wegen seiner Tugend hineingerathen war.

geladen ward, so erzählte ihm dieser, daß ein gewisser Italiener von der Partie seyn würde, der die Gewohnheit hätte sich bey jeder Gelegenheit über ausländische Sänger, besonders über die deutschen, aufzuhalten. Er wünschte gerne, daß derselbe einmal für sein böses Maul bezahlet würde. Während dem Concert sah sich der Italiener nach jemanden um, mit welchem er ein Duett singen könnte. Der Banquier wieß ihn an den Herrn Graun, der nach einer kleinen Weigerung seine Stimme übernahm. Graun sang zuvörderst seine Stimme ganz simpel weg, ohne solche, wo er vorangieng, mit andern Manieren als den vorgeschriebnen auszuzieren, und wo er nachfolgte, andere als die seines Vorgängers aufs pünktlichste nachzumachen. Als aber der erste Theil wiederhohlet ward, ermangelte er nicht hin und wieder kleine Setz- und Singmanieren auf eine feine Art hinzuzuthun, und der Italiener, der sie nachmachen wollte, fieng an zu stolpern. Graun fuhr fort, die natürliche Annehmlichkeit seines Gesanges durch Hülfe der Kunst zu erhöhen, und der immer mehr und mehr in Verlegenheit gerathende Italiener sah sich verbunden, seinem Gegner das Feld zu räumen. Er bat die Gesellschaft

um

um Vergebung, daß er seine Stimme aufgäbe, und behauptete daß sein Contrasänger ein Teufel seyn müßte, mit welchem er es nicht aushalten könnte. „Kein Teufel,“ versetzte der Banquier; „es ist ein Deutscher.“ — Was? ein Deutscher? „Ja „ein Deutscher, und zwar der Capellmeister „des Königs von Preussen.“ — Ja das hätte man mir vorher sagen sollen. Ich habe wohl öfters die Geschicklichkeit der deutschen Sänger in Zweifel gezogen, aber niemals die des Königl. Preußischen Capellmeisters.

(XI.)

In Paris giebt es verschiedne Straßen von besonderer Bedeutung *), worunter auch die *rue des beaux champs*, die *des petits champs*, und dieser letztern gegenüber *la place*

*) Zum Exempel rue de chaffe-midi, du bon pasteur, du pet au diable, des bons enfans, aux ours, de l'arbre sec, des quatre fils, des blancs manteaux, des francs bourgeois, de la perle, de la Tonnellerie, de la Verrerie, de la croix blanche, des poissonniers, de la ferronerie, du chaume, laure-feuille, parads, u. s. w.

des victoires gehören. Als in einer Gesellschaft die Rede davon war, in was für Straßen dieſe oder jene in ihrer Kunſt ſich auszeichnenden Meiſter wohnen ſollten, ſo fragte ein Piccinist einen Gluckisten, wo er den Herrn Gluck hinſetzen würde. — „In „die Straße des beaux champs, *) antwor„tete derſelbe, und den Herrn Piccini kön„nen Sie ohne Gefahr in die Straße *des „petits champs* **) bringen.“ — Der Piccinist erwiederte: Sie haben Recht, denn die Straße des petits champs führet gerade nach dem **Platze der Siege** (place des victoires) hin.

(XII.)

Der im Dienſte des Königs Stanislaus von Pohlen, als Concertmeiſter zu Luneville geſtorbne **Baptiſt**, war ehe Leclair und Mondonville in Paris erſchienen,

*) In der Ausſprache einerley mit beaux chants (ſchöne Geſänge).

**) In der Ausſprache einerley mit *petits chants* (ſchlechte Geſänge.)

nen, und einen andern Geschmack einführten, der erste Violinist daselbst, und eben so närrischen Capricen unterworfen, als Marchand, mit welchem er zu gleicher Zeit blühete. Ein gewisser Marquis hatte ein Concert angestellet, und wünschte ihn dabey zu haben. Er ließ ihn sehr höflich darum ersuchen, allein Baptist kam nicht. Der Marquis fuhr endlich selbst zum Baptist, den er am Camine seines Wirths mit vieler Sorgfalt eine Schöpskeule braten sah. Baptist entschloß sich zwar zum Concert zu fahren; jedoch mit der Bedingung, daß der Marquis so lange den Bratspieß umdrehen sollte. So lächerlich der Antrag war, so ließ es sich dieser dennoch gefallen. Indessen saumte der Marquis nicht, sobald Baptist sich in die Kutsche gesetzt hatte, in einem Miethswagen nachzufahren, um das Vergnügen zu haben, ihm hinter einem Schirme versteckt zuzuhören. Sobald aber Baptist seine Geige wieder einpackte, so fuhr der Marquis geschwinde voran, um auf den ihm empfohlnen Braten acht zu geben. Er dankte dem Baptist mit vieler Höflichkeit für seine Bemühung, machte ihm ein Geschenck,

und freuete sich daß Baptist mit dem Braten zufrieden war, für welchen der gefällige Wirth unterdessen Sorge getragen hatte.

Denkwürdigkeiten

einiger

Musikheiligen.

Zwölftes Dutzend.

Zwölftes Dutzend

der

musikalischen Denkwürdigkeiten.

(I.)

Ein holländischer Trompeter, welcher auf dem Vorgebürge der guten Hofnung bey Constantia auf einer Hochzeit gewesen war, und zu viel Wein zu sich genommen hatte, sahe sich verbunden auf dem Rückwege nach Cape Halte zu machen, und schlief ein. Ein Tygerwolf, welcher seine Spur witterte, lief auf ihn zu, und faßte ihn beym Oberrock um ihn fortzuschleppen. Zu allem Glück erwachte der Trompeter, der wie er die Gefahr sah, worinnen er war, in die Trompete stieß und Lärm machte. Der Tyger ward dadurch so sehr erschrecket, daß er Reißaus nahm, und der nüchtern gewordne Trompeter entwischte glücklich.

(II.)

Die Mademoiſelle St. Huberti, erſte Operſängerinn zu Paris, ſang eines Tages weniger ſchön als gewöhnlich, dergeſtalt daß einige Pfeiffen in Activität geſetzt wurden. Die Mademoiſelle Arnoult ihre Rivalin ergriff dieſe Gelegenheit, von ihr zu ſagen: C'eſt le plus beau jour de la St. Huberti, car elle eſt f - - tue.

(III)

Man führte zu Paris eine neue Oper auf, die nicht beſondern Eindruck machte. Als ſolche den Tag darauf wiederhohlet ward, und die Verſammlung nicht ſo zahlreich als das erſte mal war, welches unter den Acteurs eine Art von Bewegung zu veranlaßen ſchien, ſo ſagte jemand: Verlegenheit in den Couliſſen, Verlegenheit im Orcheſter, Verlegenheit in den Balletten, überall Verlegenheit, ausgenommen am Eingang.

(IV.)

(IV.)

Folgendes Lobgedicht vom Herrn Laporte, einem Organiſten in Paris, auf den berühmten Herrn Calviaire, einen Schüler des vortreflichen Franz Couperin, und erſten Hoforganiſten, verdienet überall aufbehalten zu werden.

Savant compoſiteur de l'auguſte harmonie,
Dont tu fais rétentir tant de temples ſacrés,
Calviaire, enſeigne moi quel rapide génie
A pû te faire atteindre à de ſi hauts degrés.

Lors que j'entends les ſons que ta main fait éclorre,
Je me crois transporté dans la céleſte cour,
Où les Saints inclinés à l'Etre que j'adore,
Par des chants éternels témoignent leur amour.

Rien

Rien ne peut t'arrêter dans ta noble carrière,
Tu franchis aiſément les ſentiers épineux,
Et tu ſais à propos repandre la lumière
Sur tout ce que ton art a plus de ténèbreux.

Quelquefois un deſſein, tout ſimple en apparence,
Par des tours inconnus ſavamment relevé,
Sous tes doigts, ſecondés de ta haute ſcience,
Devient en un inſtant un ouvrage achevé.

La *Fugue*, ce morceau ſi vaſte & ſi ſublime,
A ton génie heureux ſemble ne rien couter,
Et les pompeux accords dont ta verve l'anime,
Au ſujet ſans effort viennent ſe préſenter.

En touchant un *Duo*, l'éclat des batteries
De tes chants diſtingués augmente l'agrément,
Et l'eſprit enchanté de tes vives ſaillies
Eſt ſouvent élevé juſqu'au raviſſement.

Tu ſais d'un *Quatuor* ménageant la conduite
Par des traits imprevûs charmer tes auditeurs;
La ſcience profonde et ton rare mérite
Font de tes envieux autant d'admirateurs.

(V.)

Unglücklicher Ricci, dein Schickſal verdiente bedauert zu werden, und die Muſen ſelbſt würden Cypreſſen auf dein Grab ſtreuen, wenn dein muſikaliſches Talent die Eiferſucht eines Nebenbuhlers wider dich bewafnet, und die Wuth deſſelben dich bis ins Orche-

Orchester verfolget hätte. Allein — du wareſt aus deinem Zirkel herausgegangen; du wollteſt ein Staatsmann werden, und am Hofe figuriren; du ſuchteſt dich zu hohen Würden hinauf zu ſchwingen; du wollteſt die wichtigſten Landesangelegenheiten anordnen, wozu du weder Kopf noch Erfahrung hatteſt; du machteſt chimäriſche Entwürfe, und ſetzteſt das Wohl der ſchottiſchen Staaten dem Intereſſe des römiſchen Stuhls nach; vereinigteſt Bosheit und Tücke mit Geitz und Habſucht; ſpanneſt Intriguen an, bruskirteſt die Edlen des Landes, ſuchteſt ſie zu verbannen und dich ihrer Güter zu bemächtigen; überhobeſt dich der Gnade, worinnen du bey der Königinn ſtandeſt; mißhandelteſt das Land das dir Brod gab, wareſt ſtolz, hart, und hatteſt nicht einmal Klugheit genug, den wohlgemeinten Rath eines Melvil *) zu nutzen, ſetzteſt die Ehrfurcht hindan,

*) Melvil hatte zu der Zeit, als Ricci im höchſten Anſehen ſtand, das Vertrauen der Königinn in dem Grade, daß ſie ihm befahl, ſie von den Fehlern, die ſie begehen könnte, zu benachrichtigen. Darauf ſtellte er ihr den Nachtheil vor, den ſie davon hätte, und in der Folge noch mehr haben würde, daß ſie den Ricci mit ſo vielen Gnadenbezeugungen überhäufte. Die Königinn antwortete, daß ſie ihre Gnadenbezeugungen nicht nach dem Gutbefinden ih-

hindan, die du deinem König schuldig warest; vermehrtest den Haß der Großen und des Volks gegen deine Königinn durch deine vertrauliche Airs mit ihr; handeltest ohne Ueberlegung und Grundsatz in allen Dingen; ergriffest endlich, da der kühne Rächer des Unrechts des Volks den Degen wider dich zog, als ein feigherziger Mensch mit zitternden Händen den Rock der Königinn, um dich zu schützen. — Unglücklicher Liebling einer unglücklichen Königinn, wer kann sich ohne Unwillen deiner schelenswürdigen Handlungen erinnern!

(David Ricci war aus Turin gebürtig, und kam als Musiker, im Gefolge des savoyschen Gesandten Grafen von Moretto, nach Schottland. Einige Scribenten machen

rer Unterthanen zu reguliren gemeinet wäre. Melvil ließ es hierbey nicht bewenden, sondern suchte dem Ricci selbst begreiflich zu machen, wie sehr er die Großen des Landes dadurch indisponirte, daß er den Credit, den er bey der Königinn hätte, misbrauchte und so öffentlich zu erkennen gäbe. Er schien auf diese Warnung einigen Bedacht zu nehmen: allein einige Tage nachhero erzählte er dem Melvil, daß ihm die Königinn befohlen, nach wie vor mit ihr umzugehen, und sich über alles wegzusetzen. — Die Königinn, von welcher die Rede ist, war Maria, Tochter Jacobs des Vten, aus dem Hause Stuart, letzte Königinn von Schottland, welche im Jahre 1587 enthauptet ward.

machen ihn zu einem Baßsänger, und andere zu einem Lauteniſten. Vielleicht war er beydes, wiewohl er vermuthlich ein geſchickterer Sänger, als Lauteniſt mag geweſen ſeyn, indem er, mit Genehmigung des Geſandten, in der Capelle der Königinn als Sanger in Dienſte genommen ward. Da ihm ſein Talent öfters das Glück verſchafte, die Königinn zu ſehen und zu ſprechen, ſo bediente er ſich dieſer Gelegenheit, ſich bey ihr einzuſchmeicheln, und man ſahe alle Tage ſeinen Credit ſteigen. Ja da der Secretär der franzöſiſchen Staatskanzley vom ſchottiſchen Hofe nach Frankreich verſchicket ward, ſo wurde Ricci erwählet währender Abweſenheit deſſelben ſeinen Dienſt zu verſehen. Von dieſem Zeitpunkte an brachte er es ſo weit, daß alles durch ſeinen Canal bey Hofe verfüget ward; und dieſes dauerte ſo lange bis der König ſich mit dem Grafen von Morton und einigen andern Freunden über die Mittel, den Ricci los zu werden, zu berathſchlagen anfieng. Sein Tod ward beſchloſſen, und der Ritter Douglas ſtieß ihn in dem Zimmer der Königin an ihrer Seite nieder. Man ſehe die Hiſtoire d'Angleterre par *Rapin Thoyras*, Tom. VI., ingleichen des Buchanans rerum ſcoticarum lib. 17, und andere Scribenten.)

(VI.)

(VI.)

Ein dem Andenken des verewigten Hrn. **Moses Mendelsohn** gewidmetes Sinngedicht gehöret so gut in ein musikalisches als philosophisches Denkbuch. Man weiß, daß er so gut als sein Freund Sokrates, der annoch im späten Alter die Musik erlernte, die Theorie derselben inne hatte, und sein **Versuch** *), **eine vollkommen gleichschwebende Temperatur durch die Construction zu finden**, wird allezeit ein rühmliches Denkmal seiner sowohl mathematischen als musikalischen Einsichten bleiben. *Molliter ossa cubent!*

Als Mendelsohn in Himmel kam,
Und ihn der Vater Abraham
Entzückt in seine Aerme nahm,
Sah Sokrates den neuen Engel blitzen.
Er kam und gab ihm seinen Kuß,
Und sprach: Mein Vater, auch ich muß
An meines Bruders Seite sitzen.

(VII.)

*) Man sehe **Marpurgs** historisch-kritische Beyträge V. Band. 2tes Stück. Herr Kirnberger hat nach der Zeit dieses Werk besonders drucken laßen.

(VII.)

Als der Herr **Letourneur**, ein geſchickter Clavieriſt zu Verſailles, die Prinzeſſinnen Töchter Ludwigs des XVten auf dem Flügel unterrichtete, machte ihm der Herr Abbé **de l'Attaignant** folgendes Compliment darüber:

Favori du Dieu de Permeſſe,
Et dès la plus tendre jeuneſſe
Elevé, nourri dans ſa cour,
Dont chaque Muſe tour à tour
Se chargea d'être la Maitreſſe,
Reconnois leurs ſoins bienfaiſans.
Ces ſavantes enchantereſſes
Sans doute prevoyoient le tems,
Où tu formerois les talens
De nos adorables Princeſſes.
Oui ce ſont-elles qui t'ont mis
Dans la plus aimable des places.
Puisque c'eſt toi qui les inſtruis,
Tu peux dire: je montre aux Graces
Ce que les Muſes m'ont appris.

(VIII.)

Zur Lebensgeſchichte der Signora Luzzoni. Dieſe vortrefliche Sängerinn äußerte von ihrem eilften Jahre an einen un-

unüberwindlichen Hang, das männliche Geschlecht näher kennen zu lernen. Eine Dame von Stande, in deren Nachbarschaft sie wohnte, hatte einen jungen Mohren von etwann funfzehn Jahren in ihrem Dienste. Als dieser eines Tages zu jemanden in das Haus geschicket ward, wo die Cuzzoni wohnte, so invitirte sie ihn in ihr Zimmer, wo sie just allein war; und verlangte von ihm zu wissen, ob er überall so schwarz wäre als im Gesicht. Der Mohr war so gefällig, sich ihr mit seinen Nuditäten darzustellen; und da er gegentheils verlangte zu wissen, ob sie überall so weiß wäre als im Gesicht, so saumte sie keinen Augenblick seinem Exempel zu folgen.

Als sich diese Sängerinn einmal etliche Monate zu Paris aufhielte, so schickte sie zweyen vorbeygehenden Capucinern von guter Mine ihren Bedienten nach, mit dem Befehl die beyden Gottesmänner zu ersuchen, eiligst zu ihr zu kommen, und einer trostlosen Kranken beyzustehen. In eben demselben Augenblick ließ sich ein Graf bey ihr melden. Sie ließ aber seinen Besuch für diesesmal unter dem Vorwand verbitten, daß der Flügelaccompagnateur bey ihr wäre, und sie ihre Singübungsstunde hätte. Der Graf, der die Gewohnheiten der Cuzzoni schon

kannte, ward neugierig den Accompagnateur kennen zu lernen, und hielte sich deswegen bey einem gewissen Cavalier von seiner Bekanntschaft auf, der in eben demselben Stock der Cuzzoni gegen über wohnte. Anstatt des Accompagnateurs aber sahe er zwey wohlgemästete Capuziner aus dem Zimmer der Cuzzoni kommen, und hörte, daß sich der eine gegen den andern über die zu große Lebhaftigkeit derselben mit den Worten verwunderte: „Das ist ja eine wahre „Teufelin. Sie wollte bey dem Absolvo „aus der Haut fahren."

Zur Zeit, als sie sich in London aufhielte, befand sich daselbst ein junger fertiger Violinist, Nahmens **Gählert**, aus Schlesien gebürtig, der nachher als erster Violinist vom König Stanislaus in Dienste genommen ward, und da er den Hof verließ, im Jahre 1747 von Lüneville nach Straßburg gieng, und die Direction des dasigen wöchentlichen Concerts übernahm. Als die Cuzzoni eines Tages in einem Privatconcert bey einem gewissen Mylord den Herrn Gählert in die Augen kriegte, so gefiel er ihr dergestalt, daß sie ihn unter großen Versprechungen ersuchte, ihr bey ihren musikalischen Uebungen zu assistiren, und sich den andern Morgen mit seiner Violine zu ihr zu bemühen.

Gählert

Göhlert erschien zur festgesetzten Stunde. Die Cuzzoni aber war noch in ihrem Bette und sang eine Arie, die sie sich auf einem vor sich habenden Reiseclavier selber accompagnirte. „Guten Morgen, junger Herr, „wie gefallt Ihnen dieses Orchester?“ — Vortreflich, Signora. — „Aber doch aufrichtig, meinen Sie nicht, mein Lieber, daß es besser wäre, „wenn wir das Clavier auf die Seite räumten?“

(IX.)

Es war eine Zeit, da der berühmte Genfer Philosoph, **Johann Jacob Rousseau** von nichts als Notenschreiben lebte, so wie **Spinoza** ehemals vom Glasschleifen. Die Taxe davon hatte er auf etwas sehr weniges, nemlich zwey Sols für eine Duodezseite, vier für eine in Quarto, und sechs für eine in Folio gesetzet, und war so gewissenhaft in diesem Stücke, daß, da der Graf von Clermont, ein Prinz vom Geblut, für welchen er einige Galanteriestücke componirt hatte, sich ihm für seine Mühe erkenntlich zeigen wollte, und nicht wußte, wie er es damit anzufangen hätte, man diesem Herrn den Rath ertheilte, den Herrn Rousseau ei-

nige Musikalien copiren zu lassen, und diese Gelegenheit zu ergreifen, ihm seine Großmuth zu bezeugen. Der Prinz folgte diesem Rathe, und schickte dem Herrn Rousseau einige Tonstücke zum Abschreiben. Als dieser damit fertig war, so ließ der Prinz, der nur einen Vorwand hatte haben wollen, seine Erkenntlichkeit zu beweisen, ihm fünf und zwanzig Louisd'or zustellen. „Man scherzet mit mir," versetzte Rousseau gegen denjenigen, der ihm solche im Nahmen des Prinzen einhändigte. Darauf nahm er nur einen einzigen Louisd'or, wovon er noch die Hälfte wieder herausgab, schickte den ganzen Rest zurück, und wollte nicht weiter davon reden hören.

(X.)

Ein großer Freund der dramatischen Musik hatte der Vorstellung einer neuen Oper zu Paris beygewohnet, und kam sehr übel aufgeräumt zu Hause, welches seine Dame, eine Frau von Verstande, veranlaßte ihn zu fragen: ob er das Unglück gehabt hätte, an dem Roland Vergnügen zu finden? (Die Oper Roland ist vom Herrn Piccini componiret worden. Vermuthlich war die Dame eine Gluckistin.)

(XI.)

(XI.)

Ein junger Flötenist zu Paris, Nahmens **Beauvit**, Schüler vom Herrn **Naudot**, wohnte bey einer gewissen Madame **Conver** in einer Stube nach dem Hofe zu. Als derselbe eines Tages in einem Concerte, zu welchem er gehörte, wider seine Gewohnheit sehr lange auf sich warten ließ, so ward der Concertdirector ungeduldig, und fragte die andern Musiker, wo denn der Herr Beauvit wohl stecken möchte? „Wo anders," antwortete ein Abbé „als in der Hinterstube der Madame Conver?" (au cul de Mad. Conver?)

(XII.)

Der Königl. französische Kammermusiker in Versailles, Herr **Guillemain**, der zu den Zeiten der Herren **Leclair**, **Guignon**, **Mondonville** und **Cupis**, in Frankreich figurirte, und sich so sehr durch sein vortrefliches Spiel auf der Violine, als durch seine bizarren Compositionen auszeichnete, ward hypochondrisch, und fieng an über das nach diesem Leben ihn erwartende Schicksaal sich allerhand Grillen in den Kopf zu setzen. Ein Abbé, mit welchem er sich

einsmals über diesen Gegenstand unterredete, suchte ihn hierüber vernünftig zu belehren, und zugleich seine heitere Laune wieder herzustellen. Da er aber merkte, daß seine Argumente nicht vielen Eindruck auf ihn machten, so veränderte er den Ton, und sagte zu ihm, daß, da man nirgends lase, daß in der Hölle Musik wäre, wohl aber im Himmel, man in der Hölle nicht wissen würde, was man mit ihm anfangen sollte, und daß er folglich, wenn er auch nicht wollte, nach dem Himmel würde gewiesen werden. Indessen nahm nach und nach die von seinem vielen Nachdenken und Sitzen erzeugte Hypochondrie dergestalt zu, daß er, so wie die vortreflichen Artisten, Franz Couperin, Senailler, Lucas und Veracini, derselben zulezt unterlag.

Denkwürdigkeiten

einiger

Musikheiligen.

Dreyzehntes Dutzend.

Dreyzehntes Dutzend

der

muſikaliſchen Denkwürdigkeiten.

(I.)

Auf einem maſkirten Ball begegneten ſich zwey Perſonen, wovon die eine einen paſſablen Buckel hatte. „Wie theuer dieſe Leyer?“ fragte die andere, indem ſie auf den Buckel derſelben einen treuherzigen Schlag verſetzte. Die Bucklichte verzog keinen Augenblick aus der aeoliſchen Tonart mit einem beſondern Laut zu antworten, der nicht aus der Kähle zu kommen ſchien, und ſagte hinzu: „Wenn Ihnen, ſchöne Maske, dieſer Ton gefällt, ſo wollen wir um den Preis ſchon fertig werden.

(II.)

(II.)

Annoch in den Vierzigern dieſes Jahrhunderts ſchien, wo nicht den franzöſiſchen Overſängern, jedoch vielen Zuhörern, ein mit Dehnungen und Läuffern durchgearbeiteter, und hin und wieder mit chromatiſchen Intervallen ausgeſchmückter Geſang, den nicht jedermann ſogleich mitſingen und behalten konnte, ein ſchwerer, unverſtändlicher und unnatürlicher Geſang zu ſeyn. Da nun Rameau in ſeinen Opern öfters eine Paſſage von dieſer Art wagte, ſo kam auf Veranlaſſung der an einen ehrbaren, ſyllabiſchen und meiſtens in bloßen Viertheilen einherſchreitenden diatoniſchen Geſang gewöhnten Lullyaner, welche damals annoch Parterre und Logen ziemlich beſetzt hielten, folgendes Epigramm zum Vorſchein:

Oui, ſi le difficile eſt beau,
C'eſt un grand homme que Rameau.
Mais ſi le beau par avanture
N'étoit que la ſimple nature,
Dont l'art doit être le tableau:
Le petit homme que Rameau!

Ja, heißet man das Schwere ſchön,
So muß man Rameau's Kunſt erhöhn.
Doch wenn das Schöne nicht das Schwere,
Nein

Nein, sondern die Natur nur wäre,
Und bloß die Kunst ihr Contersey:
Dann seht, wie klein doch Rameau sey!

Was würden diese Kritiker sagen, wenn sie die itzige Revolution der französischen Musik zu erleben das Glück gehabt hätten, da man in den kleinsten komischen Operetten schwerere Arien singet, als damals auf der großen lyrischen Bühne vorkamen.

(lii)

Wenn es wahr ist, was man von einem Flötenspieler, Nahmens Canus, der in der zweyten Hälfte des ersten Jahrhunderts lebte, erzählet, nemlich daß er sich gerühmet habe, wie er mit seiner Musik machen könnte, sowohl was seine Zuhörer von ihm verlangten, als was er wollte, so war er in der That ein Narr, dessen Virtuosenstolz gedemüthigt zu werden verdiente. Vermuthlich geschah es auch in dieser Absicht, daß der Kayser Galba, vor dem er sich hören ließ, ihm nicht mehr als ungefähr einen halben Gulden nach unserm Gelde schenkte, nachdem der Tonkunstler in Hofnung eines großen Fangs, so wie es zu den Zeiten des Nero zu geschehen pflegte, viel-

vielleicht schon ein halb hundert Goldstücke in dem größten Wirthshause zu Rom verzehret hatte.

(IV.)

Rußische Jagdmusik. Rußland hat nicht allein die Ehre, eine Musikart erfunden zu haben, die nirgends vorher in der Welt existiret hat, sondern annoch die, zur Zeit sie ganz allein zu besitzen, indem sie noch nirgends nachgeahmt und eingeführet worden ist. Der Grund davon lieget ohne Zweifel in nichts anderm als in der Kostbarkeit der Unternehmung, und dem Mangel der Gelegenheit, sie an ihrem wahren Bestimmungsorte gebrauchen zu können. Da wir folglich in unsern Gegenden mit selbiger noch nicht bekannt sind, so ist es kein Wunder, daß unsere Pindaristen sich noch nicht mit ihr beschäftigt haben. Gewiß ist es, daß die Sänger des alten Griechenlands sie zum Gegenstande ihrer Muse würden genommen, und die Fabeln eines Orpheus und Amphion darüber vergessen haben. Aber die Erfindung derselben war unsern Zeiten, und in selbigen einem Naryschkin vorbehalten. Der Hauptcharacter dieser Musikart

art ist, daß es in selbiger nicht auf die Kunst zu spielen, sondern auf die Kunst zu pausiren ankömmt, und daß kein Musiker für sich allein dazu hinlänglich ist, sondern zu ihrer Ausführung mehrere Subjecte erfordert werden. Ich will die neuesten und zuverlässigsten Nachrichten davon zusammenziehen.

Die russischen Jäger haben sich allezeit eines messingenen Jagdhorns bedienet, welches die Figur eines geradeaus laufenden, oder auch etwas parabolisch eingebogenen Kegels hatte, und nicht mehr als einen einzigen Ton von sich gab. Als der Herr Hofmarschall Semen Kirilowicz von Naryschkin im Jahre 1751 zum Oberjägermeister ernennet ward, so hieng es von ihm ab, dieses Instrument beyzubehalten, oder die in andern Ländern gewöhnlichen Jagd- oder Waldhörner, worauf man eine Menge verschiedner Töne haben, und also einen musikalischen Gesang hervorbringen kann, bey seinem Corps einzuführen. Da er indessen Bedenken trug, die an dem Alterthum klebenden Vorurtheile gewisser Leute zu beleidigen, so entschloß er sich zwar, das alte monotonische Jagdhorn beyzubehalten, aber zugleich auf ein Mittel zu denken, solches musikalisch zu machen, und vermit-

telst

telst dieses Umstandes eine bis dahin in Absicht auf die Execution, unbekannte Musikart hervorzubringen. Da alle Jagdhörner von einerley Größe und einklängig waren, so gieng seine erste Bemühung dahin, solche nach den mathematischen Verhältnissen der Töne von verschiedner Größe verfertigen zu lassen. Dieses geschah unter der Aufsicht eines geschickten Waldhornisten aus der Kayserl. Capelle, des Hrn. Maráschy, eines Böhmen, dem der Herr von Maryschkyn als ein gelehrter Kenner der Musik seine Ideen darüber mitgetheilet hatte. Itzo kam es darauf an, die nunmehro in Ansehung der Tonhöhe unter einander verschiednen, obgleich für sich allein einklängigen Instrumente, zur Ausführung einer zusammenhängenden Melodie geschickt zu machen, und das war der schwerste Artikel. Indessen wurde auch dieser Knoten aufgelöset. Es wurden Zeichen erfunden, um den Augenblick anzudeuten, wann jeder Jäger in sein Horn stoßen sollte; Zeichen, wie lange er seinen Ton halten sollte; Zeichen wann er wieder schweigen und wie lange er schweigen sollte, u. s. w., und dann mußten in dieser Stoß- und Schweigekunst so viele Subjecte unterrichtet werden, als Hörner gebraucht werden sollten. Dieser Unterricht

richt kostete sowohl abseiten der bestellten Lehrenden, als Lernenden anfanglich viele Mühe, Geduld und Uebung. Indessen dauerte der ganze Cursus, — nicht sieben Jahre, wie bey unsern gewöhnlichen Stadtmusikern; sondern der erhabne Angeber der neuen Musikart hatte das Vergnügen, innerhalb einer Zeit von nicht mehr als zwey Jahren, die Früchte seiner Bemühungen einzuerndten. Es war nemlich im Jahre 1753, da sich diese Jagdmusik zum Erstaunen des Hofes und der Stadt Moskau, bey Gelegenheit einer feyerlichen Jagd, die der Herr von Narryschkin für die Kayserin hatte veranstalten laßen, zum ersten mal hören ließ. Nachhero ist sie öfters am Hofe zu Petersburg, und vornehmlich im Thiergarten zu Sarskoje Selo mit Entzücken gehöret worden. — Die Bestimmung dieser Musik geht auf ein ofnes Feld, auf eine ganze Gegend und also auf einen groſsen Raum der freyen Luft. Anfanglich wurden nicht mehr als 37 Hörner gebraucht; nunmehro ist ihre Anzahl schon auf 49 gestiegen. Wie es in Ansehung der um einen kleinen halben Ton erhöhten oder erniedrigten Töne gehalten, und ob zum Exempel zum gis und as zwey verschiedne Hörner, oder nur eines (so wie auf unsern Clavieren,) gebrauchet wird,

iſt uns noch nirgends gemeldet worden. Uebrigens ſchränket ſich dieſe Muſikart nicht etwann auf langſame, oder auf kleine Stückchen ein, ſo wie auf den gewöhnlichen Waldhörnern. Es werden ganze ſchwere Symfonien ausgeführet, die aus Allegro, Andante und Preſto beſtehen, und Läufe und Brechungen von zwey und dreymal geſchwänzten Noten enthalten, und dabey wird das Forte und Piano aufs genaueſte beobachtet. Die Jäger werden in drey oder vier Glieder geſtellet, die tiefſten Hörner hinten, welche weil ſie ſehr groß ſind, auf kleinen dazu verfertigten Stativen ruhen. Jeder Jäger hat ſein Notenblatt vor ſich, zählt unvermerkt immer fort, und giebt in ſeinem Augenblick ſeinen Ton an, und ſo klingt das ganze Tonſtück, als wenn jede Stimme von einem einzigen Inſtrumente allein geſpielet würde. Es klinget alles von ferne, als ob man eine große Orgel ſpielen hörte, aber weit angenehmer.

(V.)

Dem Herrn Capellmeiſter Graun wurde bey ſeinem Aufenthalt in Venedig, wo er ſich in Angelegenheiten des Königl. Opernthea-

theaters zu Berlin befand, von dem dortigen General, Herrn Grafen von Schulenburg, eine gewisse Sängerinn mit vieler Wärme empfohlen, und ein Tag angesetzet, wo selbige in dem Hôtel Sr. Excellenz eine Probe von ihrer Geschicklichkeit ablegen sollte. Mittlerweile erfuhr Graun von einem Abbé, daß die ihm empfohlne Sängerinn eine Maitresse des Herrn Grafen wäre, welche er vielleicht mit guter Manier los zu werden wünschte, und daß sie zwar in einem der dortigen Conservatorien erzogen und sonsten eine artige Person, aber nur sehr mittelmäßige Sängerinn wäre. Graun, der diese Nachricht in starke Ueberlegung nahm, aber doch auf eine gute Manier aus dem Handel kommen wollte, setzte sich ehe die Probe angieng vor den Flügel, und sang sich einige Töne dazu. Der Herr Graf, ohne etwas böses zu ahnden, ersuchte ihn um die Gefälligkeit, eine auf dem Flügelpulte liegende galluppische Arie zu singen und sich dazu zu accompagniren. Graun, der dieses Compliment erwartet hatte, ließ sich nicht lange bitten, und erhielte von den vornehmen Zuhörern ein Bravo übers andere. Nun sollte die Signora vortreten, und die Signora, die bey dem Gesange des Grauns ihre Schwäche mehr als jemals empfand,

hatte sich in ihr Besuchzimmer begeben. Die ganze Gesellschaft folgte ihr nach, und bat sie zu kommen. Allein sie verbat es. Graun bekam sie nicht zu hören, und der Herr Graf, der billig genug war einzusehen, daß der preußische Capellmeister keine Sängerinn annehmen würde, die er nicht zuvor gehöret hätte, entschloß sich, das gute Mädchen bis auf eine andere Gelegenheit, wo er sie bequemer anbringen könnte, bey sich zu behalten.

(VI.)

In den Vierzigern des itzigen Jahrhunderts ward in der Person des Herrn J. P. Guignon, eines berühmten Violinisten zu Paris, die Würde eines Königs der Violinisten erneuert, mit welcher unter der Regierung Ludewigs des XIII. zuerst ein gewisser Virtuose damaliger Zeit, Nahmens Dumanoir beehret worden. Vermittelst des mit dieser Würde verbundnen Privilegii konnte vom Hrn. Guignon jeder Tonkünstler, in allen Provinzen des Königreichs, gegen Erlegung einer französischen Pistole, für zünftig in seiner Kunst erkläret werden. Man hat aber nicht gehöret, daß er davon andern Gebrauch gemachet, als daß er sich auf einem

nem seiner Werke einen *Roi des Violons* genennet, welches allen denjenigen lächerlich scheinen wird, welche den Ursprung und die Beschaffenheit dieses Titels nicht kennen. Zur Zeit Ludewigs des XIII. ward in den Städten Frankreichs die Musik annoch professionsmäßig, wie unter den Kunstverwandten Deutschlands getrieben, und selbige konnte einem König der Geiger und Pfeiffer vieles eintragen, indem ohne dessen Genehmigung kein Geselle Meister werden konnte.

(VII.)

Da der Königl. französische erste Capellmeister Heinrich Dumont starb, und der andere, Nahmens Robert, den Hof verließ, um den Rest seines Lebens in Ruhe zuzubringen, (es war im Jahre 1683) so ward der König Willens, statt zweyer Capellmeister, deren vier zu haben, und ließ zu dem Ende die geschicktesten Capellmeister der Provinzial-Cathedralen durch Circularschreiben nach Versailles einladen, um ihre Proben abzulegen. Unter andern fand sich daselbst der an der Kirche Unsrer lieben Frauen zu Rouen stehende Capellmeister Lesueur ein, ein sinnreicher und Erfindungs-

voller Compoſit, und der außerdem gute Studia hatte. Da er, *ſua ſe virtute innoluens*, keine Empfehlungsſchreiben nach Verſailles mitbrachte, ſo hielte er es für nöthig, ſich durch eine vorgängige Muſik etwas bekannt zu machen, ehe es zur Probe käme. Er hatte dazu den 70. Pſalm: *Qui habitat in adiutorio*, erwählet, und der König nebſt dem ganzen Hof hörte mit beſonderer Aufmerkſamkeit zu. Im ſiebenten Verſe hatte Leſueur das Wort *cadent* ſo natürlich gemalet, daß es ſchien als wenn eine Menge Menſchen mit ſtarkem Gepraſſel von einem Berge herunter ſtürzte. „Ha ha!“ rief einer von den Hofcavalieren, der einem andern Competenten wohl wollte: „da liegt der eine, der „wohl nicht wieder aufſtehen wird.“ Dieſer ſchnackiſche Einfall unterbrach die bisherige Aufmerkſamkeit. Der König lachte und alle Welt lachte mit. Der König winkte endlich mit der Hand, und der Hof hörte wieder ernſthaft zu, bis zum 10ten Verſe *& flagellum non appropinquabit*, wo das Wort *flagellum* dergeſtalt durchgearbeitet war, daß man hätte ſchwören ſollen, daß ſich einige Dutzend Capuciner geißelten. „Halt!“ ſchrie hier ein anderer luſtiger Hofjunker, der auch einen Candidaten in

der

Tasche hatte, „die armen Leute peitschen „sich zu Tode.“ Der König fieng aufs neue zu lachen an; die um ihn standen lachten mit, und zuletzt lachten alle, weil sie den König lachen sahen. Die Motette ward geendigt, ohne daß man weiter Acht darauf gab, und als Lesueur an dem eigentlichen Probetage seine Motette *Beati quorum remissa sunt &c.* aufführte, so wieß jedermann auf ihn mit Fingern, und einer sagte dem andern ins Ohr: das ist der ca a a a adent, flagellum, flagellum &c. Der ehrliche Mann sah sich also genöthigt, ohne mit seiner vielen Geschicklichkeit bey Hofe Glück gemacht zu haben, nach Rouen zurück zu kehren.

(VIII.)

Man erzählt, daß ein griechischer Virtuose, Nahmens **Thamyras**, ein Schüles des Linus und Orpheus, das Herz gehabt, die neun Musen zu einem musikalischen Wettstreite herauszufordern, wobey zur Bedingung gemachet worden, daß, wenn er verlöhre, sie mit ihm machen könnten, was sie wollten; gewönne er aber, so sollte er die Erlaubniß haben, sie alle nach einander zu Frauen zu machen. Aber die für Er-

haltung ihrer Keuschheit streitenden Nonne, welches manchem heutiges Tages unglaublich scheinen wird, behielten den Platz, und kratzten dem armen Thamyras die Augen aus. Von dieser Zeit an hat sich weder ein Dichter noch Musiker unterstanden, den Bewohnerinnen des Parnaßes einen Zweykampf anzubieten, und sie haben in der That bis auf diese Stunde, ohne Protestation der Sorbonne, den Ruhm einer unbefleckten Jungferschaft behauptet, ob man ihnen gleich eine Nachkommenschaft andichtet; indem man die Virtuosen Kinder der Musen nennet.

(IX.)

Ob sich gleich das Ende der Regierung des Kayſers Nero durch Thaten auszeichnete, die seiner nicht würdig waren, so war der Anfang derselben gleichwohl sehr glänzend, und den Künsten und Wissenschaften, worinnen er sich selbst hervorzuthun suchte, insbesondere günstig. Er berief den Terpnus, der für den berühmtesten Citharisten seiner Zeit gehalten ward, an seinen Hof, bediente sich sowohl auf der Cithar als im Singen seines Unterrichtes, und brachte es in weniger Zeit durch anhaltenden

Fleiß

Fleiß und Uebung dahin, daß er es selbst mit den treflichsten Virtuosen aufnehmen konnte, wie er denn auf dem Theater zu Neapel einen auf die Cithar gesetzten Preis davon trug. Die Richter brachten ihm den Loorberkranz, den er vergolden und neben die Säule des Augusts setzen ließ. — Das erstemal als der Kayser das Theater zu Neapel bestieg, entstand ein Erdbeben, wodurch er sich aber nicht irre machen ließ. Er setzte das angefangene Lied ununterbrochen bis ans Ende fort, und wurde von dem Beyfall des Volks so sehr gerührt, daß er, um selbigem sein Vergnügen darüber zu bezeugen, sehr oft in dem Orchester Tafel hielt, und sich beym Desert mit einer wohlgesetzten griechischen Arie hören ließ. In der That ward der Ruf von seiner Geschicklichkeit hierdurch so sehr ausgebreitet, daß von allen Ecken der Welt eine Menge von Tonkünstlern nach Italien kam, um den Kayser zu hören. — Um den bessern Geschmack in der Musik allgemeiner zu machen, ließ er fünf tausend junge Leute aus Alexandrien kommen, und durch geschickte Meister der Kunst unterweisen. — Weil das Volk, bey seiner Rückkunft nach Rom, sehr ungeduldig war ihn zu hören, so geschah es, daß als er zum Senat fuhr, ihn selbiges anhielte, und seine

göttliche Stimme zu hören verlangte. Er wollte es verbitten, und vertröstete das Volk bis auf das Neronische Fest, das mit ausgesetzten Preisen gefeyert werden sollte. Es war aber so wenig das Volk als seine Leibgarde mit dieser Antwort zufrieden, und der Kayser verzog also nicht, sich dem Volke auf der Stelle gefällig zu erweisen. Er gab Befehl, daß sein Nahme in der Rolle derjenigen, die von der Cithar Profeßion machen, eingetragen werden sollte. Er bestieg das Theater, fieng an zu präludiren, und ließ durch den Cluvius Rufus mit lauter Stimme ausrufen, daß der Kayser die Geschichte der Niobe singen würde. Es geschah und das Spiel dauerte, zum größten Vergnügen des Volks, bis in die späte Nacht.

(X.)

Als der Kayser **Nero** einmal auf der tragischen Bühne die Person des rasenden Hercules vorstellete, und der Fabel zufolge in Ketten geleget ward, so lief ein Soldat von der Leibgarde, der diese Gewaltthätigkeit mit ansahe, und nicht wußte, was für eine Bewandniß es damit hätte, dem Kayser

mit

mit dem entblößten Säbel zu Hülfe, um ihn wieder zu befreyen. Diese That gefiel dem Kayser sowohl, daß er befahl, dem Soldaten drittehalb hundert tausend Thaler zu geben. Agrippine, seine Mutter, bekam hievon Nachricht, und weil sie diese Belohnung für zu verschwenderisch ansahe, so befahl sie dem Schatzmeister, diese Summe in einem gewissen Zimmer durch welches der Kayser gehen mußte, auf dem Tische aufzuzählen. Nero sahe die große Summe Geldes an, und fragte, wozu solche bestimmt wäre. Man antwortetete, daß der gestrige Soldat sie haben sollte. Er merkte aber bald, daß seine Mutter dahinter steckte, und sagte, daß er nicht geglaubt hätte, einen so großen Eifer so schlecht belohnt zu haben, und ertheilte Befehl ihm noch einmal so viel zu geben.

(XI.)

Von allen Schauspielen, welche der Kayser **Nero** veranstaltete war keines das ihm mehr Ehre machte, noch von dem Volke besser aufgenommen ward, als das auf dem pompejischen Theater, wo der armenische König **Tiridates**, in der größten Unterwürfigkeit

ſigkeit eines Ueberwundnen, Krone und Scepter zu den Füßen des Kayſerlichen Throns niederlegte. Die ehrfurchtsvolle Anrede des Königs wurde durch einen Prätor öffentlich vor dem Volke wiederholet; worauf Nero, mit Genehmigung des Senats, den Tiridates aufhob, ihm eine Krone aufs Haupt ſetzte, und ihm die rechte Hand auf dem Theater gab, um neben ihm die mit der prächtigſten Muſik begleitete Comödie mit anzuhören. Der Kayſer kam dem Volk an dieſem Tage ſo holdſeelig vor, daß ein Vivat überall erſchallte, und dieſer Tag der göldne Tag genennet ward. Schade, daß er ſich nicht gleich blieb, ſondern aus einem Gotte der Erde zu einem Teufel derſelben ward.

(XII.)

Quanz in Neapel. Ungeachtet der Herr Quanz auf ſeinen muſikaliſchen Reiſen von dem Hofe zu Dresden mit Geld unterſtützet ward, ſo ſuchte er dennoch, wenn er Gelegenheit dazu hatte, hin und wieder mit ſeinem Talente zu wuchern. Unter denjenigen Perſonen, die bey ſeinem Aufenthalt zu Neapel ſich ſeines Unterrichts bedienten, be-

befand sich eine gewisse Marchese die um sich im Generalbaß zu üben, einige Stunden in der Woche festgesetzet hatte, wo der Herr Quanz ihr einige Sonaten von sich und andern vorspielte, und sie ihn auf dem Flügel accompagnirte. Eines Tages wurde diese Dame, bey ihren unschuldigen musikalischen Uebungen, von dem damaligen spanischen Gesandten in Neapel, einem Vertrauten der Marchesa, überrascht, und ob derselbe gleich sowohl die Schulerinn als den Meister ersuchte, sich nicht in ihrem Concerte stören zu lassen, so schien es doch als wenn er sich Gewalt anthäte, keine Eifersucht äußern zu wollen. Er ließ sich in ein kurzes Gespräch mit dem Herrn Quanz über die Capelle zu Dresden ein, betrachtete ihn von unten bis oben, vermuthlich um seine körperliche Eigenschaften mit denen seines Geistes zu vergleichen, und beurlaubte sich darauf von der Dame. Als einige Tage nachher der Herr Quanz von einem Concerte, dem er beygewohnt hatte, in einem Miethswagen nach Hause zurucke fuhr, so hörte er queer durch die Kutsche eine Kugel hindurch zischen, die vermuthlich nicht bestimmt war ihm einen Spaß zu machen. Quanz, der zu seinem Glück, mit dem gehabten Schrecken davon kam, und nicht beschädigt wor-

den

den war, dachte in dem Augenblick an den ſpaniſchen Geſandten zurück, verlohr alle Luſt nur einen Tag länger in Neapel zu bleiben, packte ein, und entfernte ſich mit der eiligſten Poſt, ohne einmal von der ſchönen Marchеſa Abſchied zu nehmen.

Denkwürdigkeiten

einiger

Musikheiligen.

Vierzehntes Dutzend.

Vierzehntes Dutzend

der

musikalischen Denkwürdigkeiten.

(I.)

Johann Jacob Roußeau wurde durch Veranlaßung seines bekannten kritischen Schreibens über die französische Musik, von der Operdirection nicht allein seines Freybillets beraubt, das man ihm bishero als Componisten vom Pygmalion bewilliget hatte, sondern das Orchester ließ ihn annoch auf dem Theater im Bildnisse aufhängen. Als sich derselbe einige Zeit nachher an der Operthüre zeigte, so wurde ihm von der Wache der Eingang verweigert, und da Roußeau den Billeteinnehmer fragte, warum man ihn nicht hinein laßen wollte, so wurde ihm zur Antwort gegeben, daß man keinen Menschen hinein laßen könnte, den

man auf dem Theater aufgehangen hätte. „Die Henkersknechte!“ verſetzte Rouſſeau, „ſie haben mich ſchon ſeit langer Zeit ge„foltert.“

(II.)

Als die Oper Zoroaſter, zu welcher Hr. Cahuſac die Worte und der Hr. Rameau die Muſik gemacht hat, aufgeführet ward, erſchien folgendes Sinngedicht:

Autrefois de Rameau l'on critiquoit le chant;
L'un le vouloit plus noble, & l'autre plus touchant.
Quelques uns dans ſa Symphonie
Le trouvoient homme de génie.
D'autres, pour le juger, attendoient qu'il fut mort;
Graces à Cahuſac, tout le monde eſt d'accord.

Sonſt war Rameau's Geſang den Kennern nicht gerecht,
Für den nicht rührend gnug, für dieſes Ohr zu ſchlecht.
Der wollt' in den harmonſchen Werken
Von ihm Genie und Kunſt bemerken.

Die

Die, weil er annoch lebt, erklarten sich für keine;
Dank sey dem Cahusac, itzt sind sie alle eins.

(III.)

Hr. Gäblert, ein geschickter Violinist zu Strasburg, der etwas ausschweifte, hatte eine Frau, die, ungeachtet sie schon ziemlich bey Jahren war, ihm öfters ihren Unwillen darüber empfinden liess, und ihn zu bewegen suchte, die Pflichten eines Ehemanns besser zu erfullen, und hubsch bey ihr zu Hause zu bleiben. Als sie nach Gewohnheit der Frauen, die die geheimen Angelegenheiten ihres Herzens einander mittheilen, sich mit einigen ihrer Gevatterinnen eines Tages über diesen Umstand unterredete, so gerieth sie in der Stärke ihrer Gesticulationen, womit sie als eine Französin die Beredtsamkeit ihrer Zunge zu begleiten pflegte, mit der Hand auf ihre Schürze, und wieß immer auf einen gewissen Fleck derselben mit den Worten hin, „es wäre unverzeihlich, daß ihr Mann so auslief, da er „doch wüßte wo er hingehörte.“

(IV.)

Dümenil, ein annehmlicher Altist auf dem Lullyschen Theater zu Paris, hatte, ehe er selbiges betrat, der Küche des Herrn Foucault, Intendanten zu Montauban, vorgestanden. Als er einsmals in der Oper Phaeton die Rolle des Phaeton spielte, fieng ein aufgeräumter Kopf, vor grosser Entzückung, auf dem Parterre laut auszurufen an: Ah! Phaeton, Phaeton, est il possible que vous ayez fait du bouillon? (Ach! Phaeton, Phaeton, ist es möglich, daß du ehemahls Suppe gekocht hast?)

(V.)

In einer Gesellschaft, wo von den Talenten der beyden vortreflichen Sängerinnen, der Mara und der Todi die Rede war, wurde gefragt, welche wohl von beyden, überhaupt gesprochen, den Vorzug vor der andern hätte? Ein witziger Kopf antworrete: *C'est bientôt dit*, (das ist bald gesagt.) Die Antwort aber lauft auf ein französisches Wortspiel hinaus, das sich im Deutschen nicht gleichgut ausdrücken lässet. Denn in der Aussprache klingt es eben

so

so, als wenn man sagt: *C'est bien Todi*, (Es ist wohl die Todi.)

(VI.)

Noch lange wird den Söhnen der Musen der Verlust des vor einiger Zeit zu Paris verstorbnen deutschen Barons Hrn. C. Ernst v. Bagge empfindlich seyn. Das Haus dieses würdigen Cavaliers stand jedem geschickten Virtuosen offen, und der ganze Vormittag war der Musik gewidmet. Ohne selbst in die Ausübung der Kunst tiefer als jeder andere durch gewissen Fleiß sich auszeichnende Liebhaber hineingedrungen zu seyn, wußte er die Vorzüge und das Eigene eines jeden Tonkünstlers aufs genaueste zu bestimmen. Er begnügte sich aber nicht, die großen Meister zu hören und zu schätzen. Er wollte auch selbst gerne gehört seyn, und er wäre unlustig geworden, wenn die Zuhörer bey seinem Spiele auf der Violine kalt geblieben wären, und ihm nicht ein Bravo zugeruffen hätten. Das besonderste war, daß ungeachtet er sehr genau wußte, wie diese oder jene Passage gemacht werden müßte, er sich gleichwohl das Vergnügen versagte, solche auf gehörige Art zu versuchen,

und daß er alle Paſſagen, von was für einer Beſchaffenheit ſie auch waren, auf einerley Art ſpielte, indem er auf den Saiten, wo ſolche ihren Hauptſitz hatten, mit eben demſelben Finger auf- und nieder glitſchte, wobey es denn natürlicher Weiſe den Zuhörern Mühe koſtete, nicht in ſich zu lächeln, zumal da man aus ſeiner ernſthaften Miene hätte ſchließen ſollen, als wenn er ſich überzeugt hielte, alles vollkommen wohl gemacht zu haben. Man vergebe dieſe Schwachheit einem rechtſchafnen und in aller Rückſicht liebenswürdigen Manne, der die Muſik um ihrer ſelbſt willen ſchätzte, und der, wenn ihn ſeine Vermögensumſtände nicht in den Stand geſetzt hätten, der Muſik als einer Profeßion zu entbehren, einer der erſten Virtuoſen hätte werden können. Ein ſo ſinnreicher Poet, als geſchickter Schachſpieler, und beſtändiger Geſellſchafter des Herrn Barons, der Herr Bernard hat zu ſeinem in Paris geſtochnen ſehr ähnlichen Bildniß folgende Verſe gemacht, die mit wenig Worten, ſeine ganze muſikaliſche Virtu deutlich darlegen:

Du Dieu de l'harmonie adorateur fidéle,
Prenant un vol que rien ne pouvoit limiter,

Dans

Dans l'art du violon il n'eut point de modéle,
Et perſonne jamais n'oſera l'imiter.

Des Gott's der Harmonie getreueſter Verehrer,
Mit unbegränztem Flug wählt' er kein nahes Ziel;
Ohn Vorbild in der Kunſt der Geige: und ſein Lehrer
Er ſelbſt; unnachgeahmt bleibt jederzeit ſein Spiel.

Indem ich dieſen Artikel vollende, verſichert mich der Herr Groß, einer der erſten Virtuoſen*) der Kronprinzl. Preuß. Capelle,

*) Der Hummelſche Notendruck hat uns verſchiedne vortrefliche Sachen von dieſem würdigen Manne geliefert. Kenner werden ſich annoch mit Vergnügen der rührenden Muſik erinnern, welche derſelbe vor nicht gar langer Zeit, bey Gelegenheit der hundertjährigen Jubelfeyer der in Potsdam etablirten franzöſiſchen Nation, zu einer Cantate der Frau Predigern Reclam, einer bekannten vortreflichen Dichterinn, ſetzte, und ſowohl in Potsdam als Berlin mit dem verdienteſten Beyfall aufführen ließ. Der Hr. Haack ließ bey eben dieſer Gelegenheit in einem von ihm geſetzten neuen Concerte die Grazie ſeiner Kunſt bewundern. —

der mit dem Herrn Baron von Bagge in einem Briefwechsel steht, daß die durch einige Zeitungen verbreiteten Nachrichten von dem Ableben dieses würdigen Cavaliers falsch sind, und daß er sich in dem Genusse der besten Gesundheit befindet. Ich freue mich, daß ich die obige gegentheilige Nachricht widerrufen kann.

Serus in coelum redeat, diuque
Laetus interfit *fidium magistris!*

(VII.)

Einige Kunstrichter wollen bemerket haben, (sie mögen es beweisen,) daß man vor achtzig Jahren besser componirt und schlechter gespielet hat als itzo, und daß man heutiges Tages schlechter componirt und besser spielt als damals. Gewiß ist es wohl, daß man zu derjenigen Zeit nicht große Fortschritte in der Ausübungskunst gethan haben konnte, als ein Concertmeister den Ripienisten zuzuruffen verbunden war: „Ihr Herren, nehmt euch in Acht, „da kömmt ein *fis*." Was muß nicht geschehen seyn, wenn sich ein *gis* oder *dis* präsentiret hat?

(VIII.)

(VIII.)

Unter die fruchtbarsten Componisten Frankreichs in der Mitte dieses Jahrhunderts gehöret unstreitig der Herr Boismortier, der sich nicht allein in allen Arten sowohl der Sing- als Spielmusik, sondern auch auf allen in Frankreich üblichen Instrumenten versuchet hat. Um seine Muse zu erwecken, pflegte er allezeit ein Schreibetäfelchen bey sich zu führen, und wenn er einen sinnreichen neuen Gedanken hörte, solchen anzumerken. Er hat ein Quatuor stechen laßen, wo der Baß nichts als die simple Tonleiter c d e f g a h c vom Anfang bis zum Ende hat, und welches in seiner Art ein Meisterstück ist, ob man gleich, weil die freyere Setzkunst schon zu seiner Zeit überhand zu nehmen anfieng, wenig Acht darauf gegeben hat. Ein naseweiser neuer Componist hatte die Kühnheit, sich über einige Sachen des Boismortier, in Gegenwart des Auctoris, aufzuhalten. Boismortier, der ein gesetzter Mann war, und über den jungen Ignoranten innerlich lachte, nahm die Impertinenz desselben so wenig übel, daß er ihn vielmehr versicherte, wie die Verschiedenheit ihres musikalischen Glaubensbekenntnisses ihn

nicht verhindern würde, beständig sein gu-
ter Freund zu seyn, und ihn von diesen Ge-
sinnungen zu überzeugen, wollte er sich heute
bey ihm zu Gaste bitten. Der andere, dem
ein gewisser Cavalier aus Gnaden den Tisch
gab, stutzte, und sagte, daß er nicht so
glücklich seyn könnte, ihn zu bewirthen. Er
konnte ihn versichern, daß er nicht so viel im
Vermögen hätte, eine Flasche Wein zu be-
zahlen, und Credit hätte er auch nicht.
„Wie?“ versetzte Boismortier, „ein so ge-
„schickter Virtuose, wie Sie sind, hat noch
„nicht soviel erworben, daß er einem guten
„Freunde ein Glaß Wein vorsetzen kann.
„Kommen Sie mit mir auf mein Landgut.
„Ich will Ihnen zeigen, was ich mit mei-
„ner Schularbeit geschaffet habe.“ Es ist
zu merken, daß der Herr Boismortier sei-
ne Werke selbst verlegte, und daß die mei-
sten derselben Anfängern und Liebhabern
gewidmet waren, und man weiß, daß die An-
zahl der beyden leßtern größer als die der
Kenner und Experten ist.

(IX.)

Als die Signora Mingotti, eine der vortreflichsten Sängerinnen aus dem Jahrhundert der Graune, und Haßen, bey der Oper zu Madrit in Diensten stand, so geschah es eines Tages, daß eine gewisse Herzogin, die wegen ihrer Schwangerschaft nicht in die Oper kommen konnte, lustern ward eine Haßische Arie von der Mingotti singen zu hören. So bereitwillig diese war, sich zu der Dame zu begeben, und ihrem Ansuchen genug zu thun, so sehr setzte sich der Operdirector Farinelli dagegen, als welcher es allen Sängern und Sängerinnen zum Gesetz gemachet hatte, außer in der Oper bey Hofe, nirgends zu singen, ja sich nicht einmal in einem nach der Gasse gelegenen Zimmer zu üben. Indessen wuchs die Lust der Dame mit dem ihr geschehenden Widerstande, und da der Gemahl der Herzogin besorgte, daß, wofern selbige nicht gestillet würde, solches sowohl ihr als dem Kinde gefahrlich werden durfte, so beschwerte er sich über die Ungeschliffenheit des Farinelli beym Konige, welcher nicht ermangelte den Vorstellungen des Herzogs Gehör zu geben, und der Mingotti zu befehlen, sich sofort zu der Dame zu verfügen, und

ihre

ihre Lüsternheit zu befriedigen. Es geschah, und die Dame ward zu rechter Zeit von einem gesunden Kinde entbunden, welches mit keinen andern als den gewöhnlichen Tönen der Kinder auf die Welt kam.

(X.)

Während einem Hochzeitschmause zu Berlin, wurde ein Concert gemacht, und in selbigem eine auf diese Gelegenheit componirte Cantate von dem Herrn Cantor Martin Heinrich Fuhrmann und seinen Chorschülern aufgeführet. Der Sänger der die letzte Arie hatte, ließ sich zum erstenmal in seinem Leben in einem Concert, wo so viele Personen zugegen waren, hören, und da er sehr furchtsam war, so begieng er den Fehler, daß er, an statt den ersten Theil der Arie zu wiederhohlen, in seiner Zerstreuung den zweyten noch einmal zu singen anfieng. Eine Kennerinn, die an der Hochzeittafel saß, und den Fehler bemerkte, wollte ihm zurechte helfen, und rief von vorne, von vorne. Allein der Sänger gieng immer seinen Weg fort, und war schon bis an

die

die letzten Worte der Arie: und lieber eure Weiber, und lieber eure Weiber, als die Dame noch beſtändig dazwiſchen rief: von vorne, von vorne.

(XI.)

Als die unvergleichliche Sängerinn Mademoiſelle Gabrieli vor etwann 12 oder 13 Jahren, nach einem groſſen nordiſchen Hofe einen Ruf erhielte, verlangte ſie ein jährliches Gehalt von 10000 Rthlr. Der Werbeofficier wunderte ſich über dieſe ſtarke Forderung, und ſtellte ihr vor, daß kein Miniſter oder General ſoviel erhielte. „Es „kann ſeyn," verſetzte die Gabrieli. „Aber „können denn dieſe Herren auch ſingen?"

(XII.)

Ein Baßgeiger kehrte von einer in einem Ungarſchen Dorfe gefeyerten Hochzeit nach ſeiner Wohnung zurück, und ſahe, daß ein paar Wölfe, die von einem Berge herunter kamen, Mine machten auf ihn

los

los zu gehen. In Ermangelung eines andern Schutzgewehrs, nahm er sein Instrument, und fieng auf den tiefen Saiten dergestalt zu arbeiten an, daß die beyden Bestien, erschreckt durch die ungewohnten Töne, vielleicht auch durch die Figur des Instruments, die Flucht nahmen, und der ehrliche Mann seinen Weg ruhig fortsetzen konnte.

Denkwürdigkeiten

einiger

Musikheiligen.

Funfzehntes Dutzend.

Funfzehntes Dutzend

der

musikalischen Denkwürdigkeiten.

(I.)

Der griechische Tonkünstler und Dichter Hipponax war so ungestalt, daß die Mahler sein Bildniß öffentlich zur Schau aussetzten. Vermuthlich hatten ihn auch die Damen nicht lieb; weshalb er sich durch folgende Verse an ihnen zu rächen suchte:

Zwey Tage sind's daß man an Weibern Freud erlebt,
Der da man Hochzeit macht, der wenn man sie begräbt.

(II.)

Der Königl. französische Hoforganist Marchand, den seine Capricen nicht weniger als seine große Talente berühmt gemacht,

macht, hatte eine Gattin, die wegen der vortreflichen Eigenſchaften ihres Herzens mehrere Achtung und Zärtlichkeit verdiente, als er ihr erwieß. Als er es in die Länge gar zu arg mit ihr machte, und es ihr an allem fehlen ließ, ſo zog ihm der König, der es erfahren, die Halfte von ſeinem Gehalte ein, und ertheilte ſolche der Madame Marchand. Kurz darauf mußte Marchand nach Verſailles, um ſein Quartal *) zu ſpielen. Der König wohnte der hohen Meſſe bey, worinnen ſein Lieblingsorganiſt, nach einer Zeit von drey Viertheiljahren, ſich wieder zum erſtenmal mit der ihm gewöhnlichen Kunſt zeigte, und hörte ihm mit Vergnügen zu. Marchand ſpielte aber nicht länger als bis zum *Qui tollis peccata &c.* und gieng von der Orgel herunter. Der König, welcher

*) Bis zum Jahre 1678 hatte der König nur einen einzigen Organiſten. Der lezte war Carl Heinrich Delabarre, nach deſſen Tode ihrer vier angenommen wurden, nemlich Tomelin für den Januar, Februar und März; Lebegue für die drey folgenden Monate; Buterne für den Julius, Auguſt und September, und Nivers für die drey lezten Monate des Jahrs. Da jedem Hoforganiſten erlaubt iſt, mehrere Orgeln zu haben, in Paris, Verſailles und anderswo, und außerdem jeder ſo viele Stunden auf dem Flügel geben kann, als er will, ſo iſt leicht zu erachten, daß ſelbige ganz anſehnliche Einkünfte haben müſſen.

cher geglaubt hatte, daß Marchand durch einen Zufall wäre genöthigt worden, diese Pause zu machen, wunderte sich nicht wenig, als er ihn nach vollendeter Messe frisch und munter auf dem Schlosse herum spatziren sahe, und fragte ihn, was ihm begegnet wäre, und warum er nicht die Messe ganz gespielet hätte. „Sire," antwortete Marchand, „da meine Frau die Hälfte „von meinem Gehalte hat, so kann sie auch „die Hälfte von der Messe spielen." Dieses brachte ihm die Ungnade des Königs zuwege, und war Ursache, warum er Frankreich auf einige Zeit verließ.

(III.)

Marchand kam während seiner Verbannung aus Frankreich, im Jahre 1717 nach Dresden, ließ sich vor dem Könige von Pohlen mit besonderm Beyfall hören, und war so glücklich, daß ihm ein königlicher Dienst von etlichen tausend Thalern angeboten ward. Bey der Capelle dieses Prinzen befand sich damals ein französischer Concertmeister, Nahmens **Volumier**, der entweder über das seinem Landsmann bevorstehende Glück scheel zu sehen anfieng, oder

von ihm zufälliger Weise indisponiret werden war. Selbiger stellte den Kammermusikern vor, wie Marchand allen deutschen Clavieristen Hohn spräche, und hielte mit ihnen Rath, wie man den Stolz dieses Goliath wenigstens etwas demüthigen könnte, wenn es nicht möglich wäre, ihn vom Hofe wegzubringen. Auf die Versicherung, daß der Kammer- und Hoforganist in Weymar Sebastian Bach ein Mann wäre, der es alle Tage mit dem französischen Hoforganisten aufnehmen könnte, wenn er ihn nicht überträfe, schrieb Volumier sofort nach Weymar, und ladete den Herrn Bach ein, ohne Verzug nach Dresden zu kommen, und mit dem berühmten Herrn Marchand eine Lanze zu brechen. Bach kam, und wurde mit Genehmigung des Königs, ohne daß es Marchand wußte, in dem nächsten Concert bey Hofe als Zuhörer zugelaßen. Als sich Marchand in selbigem unter andern mit einem vielfach veränderten französischen Liedchen hören laßen, und sowohl wegen der in den Veränderungen angebrachten Künste als wegen seiner netten und feurigen Ausführung sehr applaudiret worden war, so wurde der neben ihm stehende Bach aufgefordert, den Flügel zu versuchen. Er genügte der Aufforderung, präludirte kurz, doch mit

Mei-

Meistergriffen, und ehe man es sich versah, so wiederhohlte er das vom Marchand gespielte Liedchen, und veränderte es, mit neuer Kunst, auf eine noch nicht gehörte Art ein Dutzend mal. Marchand, der bisher allen Organisten Trotz geboten hatte, mußte ohne Zweifel die Superiorität des gegenwärtigen Antagonisten erkennen. Denn da Bach sich die Freyheit nahm, ihn zu einem freundschaftlichen Wettstreit auf der Orgel einzuladen, und ihm zu dem Ende ein auf ein Blättchen Papier mit einem Bleystift entworfnes Thema, zur Ausarbeitung aus dem Stegreif, präsentirte und sich dagegen eines von ihm ausbat, so erschien der Herr Marchand so wenig auf dem erwählten Kampfplatz, daß er vielmehr für dienlich erachtet hatte, sich mit Extrapost von Dresden zu entfernen. — Auf diese Art ist mir diese Anekdote, die man verschiedentlich erzälet, von dem Herrn Sebastian Bach selber erzählet worden. Uebrigens ließ derselbe der Geschicklichkeit des französischen Virtuosen alle mögliche Gerechtigkeit widerfahren, und bedauerte, daß er ihn nicht auf der Orgel gehöret hatte.

(IV.)

Der Chevalier d'Orleans, Groſsprior von Frankreich, ein natürlicher Prinz, der die Tonkunſt ungemein liebte, bot dem Hrn. **Marchand** bey deſſen Rückkunſt nach Frankreich, ſeine Tafel, Wohnung, Kutſche und Pferde, nebſt einem anſehnlichen Gehalte an. Er begehrte nichts weiter als ihn zuweilen auf dem Flügel zu hören. Marchand ließ ſich dieſes Leben etwann fünf oder ſechs Wochen gefallen. Mit einmal forderte er ſeinen Abſchied von dem Prinzen, der ſich nicht wenig darüber verwunderte. „Gnädiger Prinz," ſagte Marchand, „ich „erkenne alle Huldbezeugungen von Ihnen „mit vielem Dank. Aber ich verdiene ſie „nicht. Es könnte einmal geſchehen, daß „Sie mich zu hören verlangten, und ich kei„ne Luſt zu ſpielen hätte. Sie würden es „mir vielleicht verzeihen, aber ich nicht. Ich „will mich lieber wieder in meine Freyheit „ſetzen." Der Prinz, der die Leutſeeligkeit ſelber war, mochte ſich ſo viele Mühe geben, als er wollte, den Marchand zu behalten. Er ſtand ihm alle mögliche Freyheit zu. Marchand blieb nicht.

(V.)

(V.)

Als **Marchand** bey der Herzoginn von B - - zur Tafel war, ſo bat ihn dieſe Dame nach aufgehobner Mahlzeit, etwas auf dem Flügel zu ſpielen. Er weigerte ſich höflich, und ſo dringend die Geſellſchaft in ihn ſetzte, ſo blieb er unbeweglich. Man nahm die Karten zur Hand, worauf Marchand entweder, weil ihm die Zeit zu lang ward, oder weil es ihm ſo einfiel, ſich aus freyen Stücken vors Clavier ſetzte, und erſt mit einer Hand allein, endlich mit allen beyden zu ſpielen und dadurch die Geſellſchaft von dem Spiel abzuziehen anfieng. „Hören Sie „doch auf, Marchand," verſetzte die Herzogin, „Sie fallen uns verdrießlich." Marchand ward böſe, ſprang vom Stuhle auf, und wollte nach der Zeit keinen Gang mehr zur Herzoginn thun.

(VI.)

Einen heiligen Abend vor Weynachten, ließen ſich verſchiedne Perſonen von hohem Rang bey den Franciscanern erkundigen, ob **Marchand** zur Mitternachtsmeſſe ſpielen

würde *). Man antwortete, daß er es zu thun pflegte. Eine so glänzende als zahlreiche Gesellschaft verfügte sich ins Kloster um ihn zu hören. Marchand war bey einem guten Freunde zu Gaste, und weil es ihm da gefiel, so hatte er nicht Lust aufzustehen. Er schickte einen andern an seine Stelle. Man ließ ihm sagen, daß ihn die Vornehmsten aus Paris mit Ungeduld erwarteten, und ersuchte ihn zu kommen. Er antwortete nichts weiter, als daß es auf ein andermal geschehen könnte, und daß er entschlossen wäre, die Nacht bey seinem Freunde zu bleiben.

*) Vermuthlich um seine *Noëls* zu hören, in deren Veränderung er alle Organisten seiner Zeit übertroffen haben soll. Diese Noëls (Weynachtsliederchen) sind meistentheils gemeine sehr altväterische Poesien und altväterische Melodien, woran nun eben nichts gelegen wäre. Aber der Inhalt der Worte ist nicht allein hin und wieder komisch, sondern die Melodien sind annoch sehr oft durch sehr unerbauliche Parodien entweihet worden. Indessen höret man sie gerne wegen ihrer musikalischen Veränderungen. Der Anfang wird damit am ersten Adventsonntage, und der Beschluß am Tage der heiligen drey Könige gemacht. Gleichwohl geben sich nicht alle Organisten damit ab. Zum Exempel der Herr Calviaire hielte die Noëls unter der Würde des Gottesdienstes, und spielte keine.

(VII.)

Es war eine Zeitlang Mode, daß alle Vornehme und Reiche, die als Personen von Geschmack angesehen seyn wollten, sich des Clavierunterrichts des Herrn **Marchand**, wenigstens einen oder ein paar Monate lang, bedienten. Da die Anzahl seiner Schüler und Schülerinnen dergestalt zu wachsen anfieng, daß es ihm unmöglich ward den Wünschen aller zugleich zu genügen, um so mehr da sie in verschiednen Gegenden der Stadt wohnten, und sehr weit von einander entfernet waren, so kam er auf den Einfall zwanzig Logis zu miethen, in jedem Viertheil eins, und in jedem Viertheil einen Monat, länger oder weniger, wie es ihm seine Laune eingab, Stunden zu geben. Bey der Begierde, die ein jeder hatte, den Herrn Marchand, **Rittern vom heiligen Michaelsorden**, zu haben, war es natürlich, daß der Preis der Stunden stieg, und eine Marque kostete einen Louis von 24 Livres. Marchand hätte bey so bewandten Umständen, da er acht bis neun Louis, ohne viele Ungemächlichkeit täglich einnehmen konnte, in weniger Zeit sein Glück sehr hoch treiben können. Allein — Spiel, Wein und Liebe waren

ſein Verderb; und da nach und nach die Zahl der Liebhaber zu verrauchen anfieng, und man merkte, daß andere Meiſter, die nur 3 Livres für eine Stunde fürlieb nahmen, eben ſo gute, wo nicht beßere Schüler zogen, als der groſſe Marchand, ſo fieng ſeine Einnahme zu ſinken an; das zunehmende Alter ſchadete ihm auch, und weil er nach wie vor allen Arten von Ausſchweifungen nachhieng, ſo ſtarb er im Jahre 1737 in den mitleidwurdigſten Umſtänden.

(VIII.)

Ein gewiſſer Kunſtrichter äußerte, in Abſicht auf die Eigenſchaften einiger Sprachen, ſeine Meinung dahin, daß die lateiniſche Sprache vortreflich im Tempel klänge; daß die italieniſche Sprache zum Singen auf der lyriſchen Bühne die geſchickteſte wäre; daß die franzöſiſche zum Sprechen und Schreiben gemacht wäre, und daß die meiſten der übrigen Sprachen weder zum Sprechen noch Schreiben oder Singen taugten!!! Der Ariſtarch mag ſeine Meynung verantworten.

(IX.)

(IX.)

Einige Musiker zankten sich in einer Gesellschaft über einige Gegenstände ihrer Kunst, welches einen Dichter, dem bey diesem Streite die Zeit lang ward, veranlaßte, mit folgendem Impromtu Frieden zu bieten.

Bon Dieu, quelle cacophonie!
Meſſieurs, ne braillez pas ſi fort.
En parlant toujours d'hermonie,
Ne ferez-vous jamais d'accord?

(X.)

Ein Cantor zu **Nördlingen** in Schwaben hatte die üble Gewohnheit, dem Buchstaben **S** allemal ein **á** vorzusetzen. Zum Exempel, wenn in der Paßionsgeschichte Jesu die Worte vorkamen: **sollen wir mit dem Schwerdte darein schlagen?** so sang er: **á solle wir mit dem á Schwerdte darein á schlage?** und es wurden also drey Sylben mehr hervorgebracht, als die Noten erforderten. Daher entstand natürlicher Weise eine Unordnung im Takt, wo-

für

für die unschuldigen Choralisten allezeit büßen mußten, und für Esel und dumme Jungen gescholten wurden.

(XI.)

Als dem berühmten **Lully** einsmals erzählet ward, (vermuthlich nicht in der Absicht, um ihm ein Compliment zu machen,) daß man seine Arien **auf dem Pont neuf** sange, so ward er so **wenig böse darüber**, daß er sich **vielmehr** herzlich freuete, und sagete, wie er diesen Vorfall als einen Beweis ansähe, daß er allen gefiele, und es wäre ihm lieber, **allen als nur zweyen oder dreyen zu gefallen.**

(XII.)

Leclair der ältere war im Jahre 1726 Balletmeister am sardinischen Hofe. **Somis**, dortiger Concertmeister, der bishero nichts als leichte Tanzstücke von der Composition des **Herrn Leclair** gesehen und gehöret hatte, bekam durch jemanden eine ziemlich gearbeitete Violinsonate von ihm in die Hände, und ward begierig ihn solche spielen

zu

zu hören. Leclair genügte seinen Wünschen, und der Herr Somis, der mit einem Blick die großen Fähigkeiten desselben wahrnahm, konnte sich nicht enthalten, ihm seine Verwunderung darüber zu bezeugen, daß er mit dem Tanz sein Glück machen wollte. „Sie „haben," sagte er zu ihm, „alle mögliche „Talente einer der größten Violinisten zu „werden, währender Zeit Sie vielleicht es „im Tanzen niemals zum höchsten Grad „bringen dürften. Was meynen Sie selber „dazu?" — Aber, wie soll ich es anfangen, um das mir von Ihnen gestellte vortheilhafte Prognosticon wahr zu machen? — „Weiter nichts, als sich eine Zeitlang, so „zu sagen, einschließen, und fleißig studi„ren. Finden Sie mich im Stande, Ih„nen hierunter mit meinem wenigen Unter„richt zu dienen, so stehet Ihnen nicht nur „derselbe sogleich, sondern annoch unent„geldlich zu Dienste." Leclair wurde von dem großmüthigen Anerbieten dieses uneigennützigen großen Virtuesen aufs lebhafteste gerührt, besuchte den Hrn. Somis alle Tage, studirte und wiederhohlte eifrig; und nach Verlauf von etwan einem halben Jahre erklärte ihm Somis, daß er weiter keinen Unterricht gebrauchte. Darauf gieng Leclair nach Frankreich zurück, spielte den Hrn.

Baptist,

Baptiſt, ohne es zu wollen, aus Paris weg, ward bekannt mit dem daſelbſt ſich aufhaltenden portugieſiſchen Millionaire, Herrn Duly, der Sonnabends die Synagoge, und Sonntags die hohe Meſſe beſuchte; begleitete ſelbigen in der Qualität eines mit 15000 livres beſoldeten Muſikmeiſters nach Holland und Engelland, und kam endlich nach Paris zurück, wo er bis zu dem unglücklichen Augenblick, da er in ſeinem Gartenhauſe vor Paris von einigen Räubern ermordet ward, der gröſte Virtuoſe blieb, der mit den Grazien des Baptiſt die Bravur eines Locatelli und Tartini verknüpfte.

Denkwürdigkeiten

einiger

Musikheiligen.

Sechzehntes Dutzend.

Sechzehntes Dutzend
der
muſikaliſchen Denkwürdigkeiten.

(I.)

Man erzählt, daß der berühmte Polygraph, und im eigentlichen Verſtande gelehrte Muſiker, der Legationsrath Mattheſon *) in einem gewiſſen von ihm componirten Oratorio, durch eine Folge auf- und wiederabſteigender Töne einen Regenbogen zu ſchildern verſuchet habe, und lacher darüber um ſo mehr, weil das ganze nicht

*) Es wundert viele Freunde der Muſik, daß ſich nicht eine geſchickte Feder findet, die uns mit dem Kern der mattheſonſchen Schriften beſchenket, die ſehr vielen Allotria, Wiederhohlungen und unnütze Streitigkeiten ausmerzt, und in zwey oder drey mäßigen Quartbänden ein Werk liefert, das wenige ſeines gleichen haben würde. Vortreflicher Hiller, Sie wären der Mann dazu.

nicht viel taugte, indem die Praxis nicht ein Werk dieses sonst großen Mannes war. — Graun, der unsterbliche Graun, hatte in seiner vortreflichen Paßionscantate der Tod Jesu, in der Arie:

Ein Gebet um neue Stärke,
Zur Vollendung edler Werke,
Theilt die Wolken, dringt zum Herrn ꝛc.

bey dem Ritornell zwischen den Worten **theilt die Wolken, — theilt die Wolken,** wohl nichts weniger im Sinne, als uns ein Gemählde zu liefern. Allein man höre diese Arie, zumal in einer spatiösen Kirche singen, und gebe auf Wörter und Musik und seine Empfindung acht, wenn die besagten Wörter mit ihren Zwischensätzen vorkommen. Wenigstens konte der davon gerührte Londner Bach, der bey der allererſten Aufführung dieser Cantate in der Domkirche zu Berlin zugegen war, bey der sehr feinen Empfindung die er hatte, sich nicht enthalten, diesen Ausdruck des Grauns, so simpel er ist, für einen malerischen Meisterzug zu erkennen. — Ich habe gesagt, wie ich glaube, daß Graun vielleicht nichts weniger als die Schilderung eines physikalischen Gegenstandes im Sinne gehabt. War es indessen nicht ein glücklicher Ausdruck, der bey aller

aller Vorsicht, kein Gemählde zu liefern, seiner melodisch- harmonischen Seele entschlüpfte? Nachdem er sich in den Inhalt der Worte hineingedacht, konnte es vielleicht nicht anders seyn. Göttlicher Mann, dessen dauerhafter Werth nur Stümpern, die nicht aus der Seele, sondern aus den Partituren anderer Leute arbeiten, nicht einleuchtend seyn kann!

(II.)

Als im Jahre 1683 bey der Capelle zu Versailles vier Capellmeister angenommen werden sollten, so gab sich unter andern auch ein sehr geschickter Candidat der Setzkunst, Nahmens **Heinrich Desmarets** an. Seine Probemotette wurde aufgeführet, und sehr wohl aufgenommen. Der König aber fand ihn zu einem Capellmeister zu jung, (er war 1662 zu Paris gebohren,) und nahm den **Coupillet** an seine Stelle an. Dieser Coupillet war bisher Musikdirector zu Meaux gewesen, und sein Verdienst war, daß er der Dauphine vom **Boßuet** war empfohlen worden. Wie unwürdig derselbe gewesen, in der Gesellschaft eines **Colaße, Lalande und Minoret**, als Königlicher

Capellmeister mit angestellet zu werden, ist daraus zu sehen, daß er weder Schule noch Kopf hatte, ungeachtet er vielleicht zweymal so alt als Desmarets war, und daß er sich von diesem, an die zwölf Jahre lang, seine Motetten um einen verabredeten Preis verfertigen ließ. Einmal mochte Coupillet mit der Bezahlung lange Zeit zurücke bleiben; da schwazte Desmarets das Geheimniß aus, worauf sich Coupillet aus Schaam von Versailles wegbegab, und Desmarets seinen Platz erhielte.

---

(111)

Der Herzog **Philipp von Orleans**, Regent von Frankreich währender Minderjährigkeit Ludewigs XV. schien für alle Künste gebohren zu seyn. Er hatte eines Tages eine von ihm componirte Oper, wozu der Marquis de la Fare die Poesie gemacht hatte, vor einer auserlesenen Gesellschaft in seinem Palais aufführen laßen, Als der Capellmeister **Campra**, der auch einer von den Zuhörern war, vom Prinzen weggieng, so sagte er zu Sr. Hoheit, daß die Musik gut, aber der Text nicht von gleichem Wehrte wäre. Der Regent rief sofort den Marquis an

an sich heran, und trug ihm auf, über die Oper mit dem Campra allein zu sprechen; derselbe würde vermuthlich die Verse sehr gut, und die Musik schlecht finden. „Weißt „du," fugte er hinzu, „was ich von der „ganzen Sache halte? Es wird weder das „eine noch andere etwas taugen."

(IV.)

Der mehr eitle als stolze **Menage**, einer der größten Gelehrten vorigen Jahrhunderts in Frankreich, sagte einmal in einer Gesellschaft, wo von Poesie und Musik die Rede war, daß eine Arie einem niemals so schön und harmonisch klange, als wenn man selbst die Verse dazu gemacht hätte. — Er dachte in seiner Art, wie fast alle Componisten denken, die sehr selten die Arbeit eines andern nach ihrem Geschmack finden, an ihrem eigenen Machwerk aber sich nicht satt spielen oder hören können.

(V.)

Es ist zu glauben, daß die französischen Dichter ihren unsterblichen Lully so wenig

als die Chefs von den nachherigen Hauptveränderungen der französischen Musik *) werden geschonet haben. Wenigstens macht ein dem **Clement Marot** angedichtetes und im Jahre 1688 herausgekommenes Schreiben **) es wahrscheinlich, daß es geschehen ist. Der Verfasser läßet in selbigem, wider den vor dem Richterstuhl der Proserpine stehenden Lully, unter verschiedenen andern Anklägern seiner moralischen Seite, auch einige Musiker mit folgenden Beschuldigungen wider ihn auftreten.

Es ist wahr, sagt der alte ehrliche **Orlando Laßo** zum Lully, daß ihr ein sehr berühmter Tonkünstler gewesen seyd, wenn man sich dadurch berühmt machen kann, daß man die Regeln der Kunst hindansetzet. Ihr habt die Kühnheit gehabt, sehr verwegen mit der Harmonie zu wirthschaften, und mit

*) Der gelehrte Herr Abt **Vogler** unterscheidet in seinen Betrachtungen der **Mannheimer Tonschule**, nur dreyerley Hauptperioden der französischen Musik, nemlich die Lullysche, die Rameausche, und die Piccinisch-Gluckische. Mir deucht, daß man viererley Epochen annehmen, und die Lambertsche zur ersten machen könne.

**) Lettre de Clement Marot à Monsieur de * * * touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean Baptiste de Lully aux Champs Élisées. Cologne, chez Pierre Marteau. MDCLXXXVII.

mit allen Intervallen in Absicht auf ihre Fortschreitung sehr übel hausiret.

Was mich betrift, versetzte **Vittorio von Spoletto**, so finde ich daß er durch die eckelhafte Einförmigkeit seines Recitativs, da eines wie das andere aussiehet, und man sogleich das Ende errathen kann, wenn man den Anfang davon gehöret hat, sich ebenfalls, obwohl in bösem Verstande berühmt gemacht.

Wenn man seine Werke verdammet, unterbrach **Luiggi**, so verlange ich vorhero, daß man alles was er aus den meinigen genommen, davon absondern möge, damit der Unschuldige nicht mit dem Schuldigen leyde.

Ich bin nicht eurer Meynung, sagte **Carißimi**, ich überlasse die Bäße, deren er sich aus meinen Sachen bemächtiget hat, dem weltlichen Arm. Ich würde sie so nicht einmal mehr für die meinigen erkennen, noch mich ihrer nach ihm bedienen.

Sollten dem Lully nicht schon bey seinem Leben ähnliche oder annoch andere Vorwürfe gemacht worden seyn? **Perrin**, der selbst ein Dichter war, und der Opercomponist **Cambert**, den Lully unglücklich machte, waren wenigstens genugsam interessirt, denselben allerhand Pamphlets zuzuziehen.

(VI.)

Als der Capellmeiſter Neidhardt, in der Bedienung eines Organiſten zu Königsberg in Preußen, von einer Kirche zu einer andern verſetzet ward, und in der erſtern ſeine letzte Kirchenmuſik aufführte, ſo kamen in dieſem Tonſtücke die bibliſchen Worte vor: Das laß ich euch zuletzt. Er ließ in ſelbigem das Wort zuletzt von den Baſſons in der Tiefe mit wiederhohlten Einklängen, die durch Viertheilpauſen unterbrochen wurden accompagniren, und die Worte das laß ich euch zuletzt, nicht allein öfters wiederhohlen, ſondern ſchloß auch die ganze Muſik damit, welches die lächerliche Wirkung hervorbrachte, daß viele fromme Seelen, welche die Abſicht dieſes unheiligen Einfalls merkten, die Hand vor ihre Naſen zu halten anfiengen. Man meinet, daß der Componiſt mit den Vorſtehern der Kirche in keinem guten Vernehmen geſtanden, und ſich auf dieſe Art habe rächen wollen.

(VII.)

Der Herr Capellmeiſter Scheibe, deſſen vortreflicher kritiſcher Muſikus in den Händen aller Muſiker zu ſeyn verdienet, die auch

auch Schriften über ihr Metier lesen, erzählet daß er auf seinen musikalischen Reisen, in einer damaligen Residenz, (es war die Stadt Merseburg,) einen Capellmeister angetroffen, der, als sie in ihren Unterredungen auf den musikalischen Ausdruck gekommen, allerhand altfränkischer und tadelhafter Arten des Ausdrucks, deren er sich besonders im Kirchenstyl zu bedienen pflegte, Erwähnung gethan habe. Unter andern hätte er erzählet, daß er einsmals in Schlesien ein Passionsoratorium aufgeführet, und um das Krähen des Hahns recht sinnreich und natürlich auszudrucken, hinter der Orgel einen Capellmusiker versteckt habe, der zu gehöriger Zeit auf dem bloßen Rohr der Oboe das Krähen des Hahns so glücklich vorstellen können, daß alle Zuhörer in die größte Verwunderung gesetzet worden, und seinen herrlichen Einfall nicht genug loben können. — Ich habe den Nahmen dieses possirlichen Capellmeisters vergessen, und weiß nichts weiter, nach dem Herrn Scheibe, von ihm, als daß er ein tückischer boshafter Kerl gewesen, der den mit ihm zugleich dienenden, erfahrnen und geschickten Concertmeister, Herrn Christoph Förster, der unter die ersten seinern Melodisten seiner Zeit gehöret, bey aller Gelegenheit verfolgt,

und bey Hofe anzuschwärzen gesuchet hat. Wer den Nahmen dieses Unwürdigen weiß, kann ihn hier am Rande dazu schreiben.

(VIII.)

Die Mademoiselle **Desmatins** war zum Anfange dieses Jahrhunderts eine der vornehmsten Opersängerinnen zu Paris. Man erzählet von ihr daß sie von einem so närrischen Hochmuth gewesen, daß, wenn sie in der Oper die Rolle einer Kayserinn oder Königin vorgestellet hat, sie öfters in dem angehabten Schmucke nach Hause gefahren ist, und sich bey dem Abendessen als eine Prinzessin, von ihren Leuten knieend bedienen lassen; — daß sie einem artigen jungen Frauenzimmer, das man schöner als sie fand, eine Flasche Scheidewasser ins Gesicht gießen lassen; — daß sie den Operdirector **Francini**, weil er ihr keine Rolle nach ihrem Kopfe geben wollen, hat wollen umbringen lassen; — daß sie die **Rochois**, **Moreau** und andere Sängerinnen aus Eifersucht mit Gift hinopfern wollen; daß das Gift aber nicht wohl zubereitet gewesen, und jene annoch so glücklich gewesen davon zu kommen;

— daß

— daß sie dem Erzbischof von Paris, weil er sie der Madame de * * * zu gefallen verlaßen hatte, ein feines Gift beybringen laßen, wovon derselbe auf seinem Lustschlosse zu Conflans schleunig gestorben; — daß sie sechs Cavaliere von den königlichen Mousquetairs, und zwey und vierzig von der Leibgarde, kurz vor einem Feldzuge dahin gebracht, ihre und ihrer Bedienten Pferde zu verkauffen, um ihr die genoßne Gunst zu bezahlen, u. s. w.

(IX.)

Die Mademoiselle **Desmatins** war unterseßter Statur und fleischigt. Als es ihr eines Tages einfiel, darüber verdrüßlich zu werden, so fieng sie von Stunde an, keine nahrhafte Speisen mehr zu sich zu nehmen, und ihre Portion im Essen und Trinken zu vermindern. Es that dieses zwar einige Wirkung. Doch gieng es nicht so geschwinde damit als sie geglaubt hatte. Sie nahm sich also vor, alle Morgen zwey Gläser Eßig auszutrinken; aber dieses Mittel diente zu weiter nichts, als ihre Brust zu verderben und ihre Stimme zu schwächen. Sie nahm also ihre Zuflucht zu einem andern

Mittel,

Mittel, welches in der That seine Wirkung that, aber nicht so wie sie geglaubt hatte. Es war ihr gesagt worden, daß ein in ihrer Nachbarschaft wohnender Schlächter, der sich vor seiner außerordentlichen Dicke fast nicht mehr bewegen können, sich den Bauch öfnen, und vierzehn bis funfzehn Pfund Fett heraus nehmen laßen. Die Desmatins bekam Lust, einen ähnlichen Versuch an ihrem Körper zu machen, und ließ sich von einem der geschicktesten Wundärzte zu Paris 8 bis 10 Pfund Fett herausschneiden. Aber das Unglück wollte, daß es ihr mit diesem Versuche nicht gelang, indem sie 5 oder 6 Wochen darauf ihren Geist aufgeben mußte. Ohne Zweifel mochte sie sich nicht dieses den Tag nach dem traurigen Schnitte vorgestellet haben, indem sie von ihrem Fette allerhand Arten von Cervelat- rothen und weißen Wurſten machen ließ, und damit ihren guten Freunden und Liebhabern ein Geschenk machte.

(X.)

Verschiedne Personen von Geschmack forderten den Herrn Dauvergne von der Königl. französischen Academie der Musik auf,

auf, die fontenelliſche Oper Aeneas und Lavinia, welche im Jahre 1690 vom Capellmeiſter Paſcal Colaſſe in Muſik geſetzet worden, aufs neue zu componiren. Als Dauvergne den Herrn Fontenelle um ſeine Genehmigung dazu erſuchte, (es war in den Vierzigern dieſes Jahrhunderts,) ſo wollte der Dichter wiſſen, wer den Componiſten hiezu veranlaſſet, und dieſer nennte ihm verſchiedne Perſonen. „Ich rathe es Ihnen „nicht," antwortete Fontenelle, „die Oper „wollte vor funfzig Jahren keinen Beyfall „finden, und ich habe nicht gehöret, daß „die Muſik daran Schuld geweſen."

(XI.)

Eines der plumpeſten Spottgedichte auf den Herrn Rameau, deſſen Aſche man itzo vergöttert, iſt ohne Zweifel dasjenige, das ſich mit den Verſen anfangt:

Diſtillateur d'accords baroeques,
Dont tant d'Idiotes ſont férus,
Chez les Thraces & les Iroques
Portez vos opéras bourrus &c.

Der Reſt iſt mir entfallen. Ich habe davon irgendwo eine zwar nicht wörtliche, aber gleich-

gleichgültige deutsche Ueberſetzung geleſen, und ſetze ſolche her.

Verwegner Drechsler toller Klänge,
Worauf die Dummheit trotzig thut,
In die calmuckiſchen Geſänge
Paßt dein handbüchnes Machwerk gut.
Nicht du durch wilde Hirngeſpinnſte, —
Nur Lully bleibt durch ſeine Künſte
Dem lyriſchen Theater wehrt.
Fleuch! — Er iſt bloß dazu erkohren;
Laß du mit deinem Zeug die Ohren
Rechtſchafner Leute unverſehrt.

(XII.)

Als der Herr Marivaux eines Tages die berühmte Sylvia beſuchte, ſo gerieth er mit ſeiner Hand über ein geheftetes Werkchen. „Iſt es wohl erlaubt," fragte er ſie, „den Titel davon zu ſehen?" Es iſt, antwortete die Actrice, die *Surpriſe de l'amour*, dieſe allerliebſte Comödie. Aber mit dem Herrn Verfaſſer möchte ich gern ein Hühnchen pflücken. Es iſt ein böſer Mann, daß er ſich nicht zu erkennen giebt. Wir wollten ſie noch einmal ſo gut ſpielen, wenn er nur gewürdigt hätte, ſie uns ein einziges

mal

mal vorzulesen. — Marivaux fieng an, einige Stellen aus der Rolle der Schauspielerinn zu lesen, und Sylvia ward ganz Ohr. „Ach! mein Herr," rief sie ihm mit Wärme zu, „Sie laßen mich alle Schönheiten „meiner Rolle empfinden. Sie erleuchten „meine Seele; Sie lesen wie ich wollte. „wie ich empfand, daß man spielen müßte. „Entweder sind Sie der Teufel, oder der „Verfasser des Stücks."

Register.

A.

Seite
Abel, Vieldigambist 19
Académie des Invalides 86
Agricola 58. 59. 151
Aritsch 34
Applaudiren durch bravo und pravo 147. 148
Aquilano (Serafino) 110. 111
Arnoult, eine Sängerinn, 9. 219. 234

B.

Bach (Emanuel) 69
Bach (Johann Sebastian) 74. 75. sq 98. 99. 292
Bach, der Londner 16. 17 306
B. (W. F.) 26. 27. 60. 61. 184. 185
Bärenstadt 104 105
von Bagge, Baron 224. 225. 277
de Baigne erfindet eine Schweinemusik 10. 11
Ballot 217
Baptist 228
Baron (Ernst Gottlieb) 158. 159 sq.
Baßgeiger, einer der sich durch den Gebrauch seines Instruments vor den Wölfen schützt 285. 286
Bauern, welche accurat musiciren 191. 192
Beauvit 247
Benda (Georg) 116. 117. 118. 119 120

Ben=

Benbeler Seite 15
Berard, ein Plagiarius, 192. 193
Bernard, ein franzöſ. Dichter, 278. 279
Bernhard (der heilige) 33. 34
Bernier 29
Bibault 100
Blanchet 193
Blavet 67. 218
Boismortier 281. 282
Bontempi 115
von Brancas (Gráf) 122
Bravo, brava, bravi, brave, 214. 215
Bravo, pravo 147. 148
Broſchi (Carlo) genannt Farinelli, 32. 33
Buffardin 67
Burmann, ein ſchweitzerſcher, 37
Burney 5. 9

C.

Caffarelli 157 217
Cahuſac 274
Calviaire 235. 236. 306
Cambert 311
Campra 308
Canon, zwey franz. Canons 113 114 ein italieniſcher 115
Cantor, der allezeit ein ä vor dem Buchſtaben S ſetzet, 299
Canus, ein ruhmräthiger Flötenist 253
Capelldirector, der den Muſikern erlaubt zu ſtimmen, wie ſie wollen, 197. 198
Cariſſimi 311
Caylus (Graf von) 218. 219
Chanſons, Streit über die deutſchen und franzöſiſchen, 207. 298. f.

Claudin (der jüngere) Seite 162
Clavieriſt, der auf dem Flügel klappert 175
Clavieriſt, und Handwerker verhindern ſich einander an der Ruhe 153. 154
Clavierſtimmer, der das Clavier ſeiner Frauen zu ſtimmen vergißt, 30. 31
Cochereau 152. 153
Colaße (Paſcal) 317
Comödianten zu Paris, deren Streit mit dem Pfarrer von St. Sulpice 35. 36
Compoſition und Execution voriger und itziger Zeit 280
Concert, warum in einigen Concerten keine gedruckte Anſchläge ausgegeben werden 81 82
Concialini 57
Conculcauit 127
Conſtantin (Angelo) 167. 168 ſqq.
Conti, Contini 204. 205
Conver (Madame) 247
Corelli 125
Couperin (Franz) 137. 138. 248
Coupillet 307
Cupis 247
Cuzzoni, eine Sängerinn, 242. 243 ſq.

D.

Dangeville (Madem.) 87
Dauvergne 316
Debaigne, Director einer muſikaliſchen Schweincapelle 10 11
Delabarre 290
Desmatins (Madem.) 314. 315
Desmarets (Heinrich) 307
Douglas 240

Dubois (Cardinal) . Seite 120
Dulon 109
Dulys 302
Dumenil 276
Dumont 261
Duport, der ältere, 45. 46. ſqq.

E.

Ebeling 5
Erich, König 163. 164
von Erlach 180
Eſel, der die Studenten ſtört, 28
Eſelhaftes Compliment eines Muſikers 143 144
Eſſer 74. 194
Execution und Compoſition voriger und itziger Zeit 280

F.

Fanguts 138. 139
de la Fare 308
Farinelli, Sänger, 32. 33. 283
Farinelli (Concertmeiſter) 79
Fieber, durch die Muſik geheilet, 28. 29
Fiſcher, ein edelmüthiger Mann zu Potsdam 9
Fiſcher (Doctor der Muſik,) 140
Fontenelle 317
Förſter (Chriſtoph) 313
Forcroix 49. 50. ſq.
Forkel 57
Franciſchello 47 48
Frescobaldi 135
Fritzieri 100
Froberger 135
Fuhrmann 284
Fux 80. 85 86

G.

Gabrieli (Sängerinn) Seite 285
Gähler 244. 275
Giardino 180. 185. 186
Giornovichi 207. 224
Gizziello 157
Glarean 109. 140. 141. 142. 143
Gluck 5. 90. 228
Graun, Cavellmeiſter, 225. 226. 258. 306. 307
Graun, Concertmeiſter, 5
Greſi 279
Godskowsky 116. 117
Gottſched 5
Guignon 247. 260. 261
Guillemain 247
Guimard (Madem.) 40
Günther 158

H.

Haack 38. 279
Händel 138
Hayden 207
Heinichen, ſein ſchwarzes Regiſter 178. 179
Heinrich (Herzog von Merſeburg) ein großer Liebhaber vom Contraviolon 132. 133. ſq.
Heſſe 49. 50. ſq.
Hiller 5. 305
Hipponax 289
Hohlfeld 97
Homer 100
Homilius 124
St Huberti, (Madem.) 234
Hummel 16. 183. 279
Hurlebuſch 70

J.

J.

Jacobi Seite 100
Jagdmuſik (die ruſſiſche) 254. 255. ſqq.
Intendant zu Caen 148. 149
Josquin 77. 78. 109. 110. 115. 116 200. 201. 206

K.

Kelly (Mylord) 19
Kirnberger 43. 44. 54. 55. 63. 64. 71. 127. 128
Koſolowsky 63 64
Kritiker, ein unbarmherziger, 76. 77
Kuckuck 112

L.

Lämmerterzen 174
Lalande 307
Lambert 44
Lamotte 224
Laporte 235
Lebegue 290
Leclair 247. 300. 301
Lehmann (Joh. Peter) 135
Lehmann (Joh. Georg) 135
Lemaure (Madem.) 91. 92. ſqq.
Leſueur 261. 262
Leyeraſſe, 206. 207.
Leyervirtuoſe 18
Lindner 71
Locatelli 81. 88
Lolli 81. 207
Lucas, ein Flötenist 218. 248

Luigai Seite 311
Lully 14. 15. 157. 158. 195. 220. 300. 309. 310
Luther (Doctor) eine vermeinte Motette von ihm 96. 97

M.

Mainvilliers hat ein paar Capuciner zum besten 148. 149
Mara (Herr) 57
— warum er ſich nicht Maro nennet 214. 215
Mara (Madame) Grabſchrift auf ſie 36. 37.
— — von ihr 214. 276
Maräſch 256
Marais (Marin) 49. 50. ſq.
Marchand 289. 290. 291. bis 298
Marivaux 318. 319
Marot (Clement) 310
Marpurg 58. 59. 163. 241
Mattheſon 70 182. 305
Melvil 238
Menage 309
Mendelſohn (Moſes) 43. 241
Metaſtaſio 164. 165
Mingotti (eine Sängerinn) 283
Minoret 307
Miſſa Papae Marcelli 181. ſq.
Mondonville 247
Moretto (Graf von) 239
Morton (Graf von) 240
Motette über die Worte: ich habe einen guten Kampf gekämpfet, 95. 96
Mouret 87
Müller, ein berühmter Violiniſt 55. 56
Muffat (Gottlieb) 60. 135

Murky,

Murky, Urſprung derſelben, Seite 176. 177
Murchhauſer 89
Muſen, ihr Sieg über den Thamyras 263. 264
Muſettenſpieler 25
Muſiker, der dreymal zu Mittag aegeßen 91
Muſiker, ein reiſender, der ſich hören laßen will, und ſchlecht ſpielt, 215. 216
Muſitus, ein armer, 123. 124

N.

Nachtigall 112
von Naryſchkin 254. 255. ſq.
Neidhardt 312
Nero 264. 265. ſqq.
Noëls der Franzoſen 296
Nwers 290
Nonne, eine franzöſiſche, wie ſelbige das Wort conculcaun ſingen lehret 127

O.

Oboer, der auf ſeinem Inſtrumente gackert 175
Olivier, ein Clavierſtimmer, 30. 31
Operſänger in Paris, einer vom zweyten Range, der einem vom erſten Range ſubſtituirtet wird 136. 137
Organiſt (ein catholiſcher) 19. 20
— ein nachläßiger, der ſeinen Dienſt aufgiebt 26. 27
Orlando laßo 310
Owen, deſſen Omega und Omikron 80

P.

Panauts Seite 138. 139
von Paradieß 100
Patentmuſiker 75. 76
Perrin 311
Philidor 52. 53
Piccini 228. 246
Pinto (Johann) 152
Piſendel 179. 187
Parco Imo & IIdo 25
Porpora (Nicol.) 102. 103
Pothof 100
Präneſtini 181
Pravo, bravo 147. 148
Puden 100

Q.

Quanz 5. 67. 68. 223. 268
Quouance 223

R.

Rameau 30. 31. 252. 253. 274. 317. 318
Rangſtreit zwiſchen zwey Violiniſten 25
— zwiſchen den Königl. franz. Kammermuſikern und den Kirchenſängern 131. 132
Reinecke 75. 76
Reinkjes (Johann) 187. 188
Ricci 237
Robert 261
de la Rochefaucault 112
Roi des Violons 261
Roſilie 175

Rosenfeld Seite 34
Rousseau (J. J.) 216. 217. 245. 273
Rußische Jagdmusik 254. 255

S.

Sänger, ein geistlicher, bey dessen Stimme sich eine alte Frau ihres verstorbnen Esels erinnert, 175. 176
Sachs 49. 50. sq.
Salomon, ein berühmter Violinist, 55. 56.
Santi (Francesco) 95
Schaafsexten 174
Scheibe 312. 150. 181
Schindlerin (Madam) 67. 68
Schmidt, Pater 183
Schönemann, ein Stegereifdichter 5
Schulz, Capellmeister 71
Schusterfleck 173. 174
Senaillier 248
Senfelius 96
Somis, ein großmüthiger Virtuose 301
Sorge 58. 59
Sprache, Eigenschaft der lateinischen, italienischen und französischen 298
Stanley 100
Stanhope (Mylord) 120
Steuerrath spielet mit den Bauern 191
Stimmung der Violine 197. 198
Stradel 165. 166
Straßen zu Paris 227. 228
von Strattmann 121
Strinasacchi (Madem.) 78. 79
Studenten in Halle, die ihrem Prorector eine Musik bringen wollen, 60. 61. sq.

Sulzer Seite 71. 72
Sylvia 318. 319
Syrmen (Madame) 79. 80

T.

Tacke, bey selbigem versammeln sich die Kinder der Musen 203 204
Tartini 1. 2 sq. 136
Telemann 69. 156. 210
Terpnus 264
Thamyras 263. sq.
Thevenard 215
Thomasius (Christian) 154 155
Tigellius 184
Timotheus, ein Musiker aus Mileto 11. 12. 161
Todi (Madame) 276
Tomelin 290
Tourreil 179
Très mauvais, ein vermeinter Componist 187
Trompeter, einer der mit dem Farinelli einen Wettstreit hat, 32. 33
Trompeter, ein holländischer, der einen Tygerwolf in die Flucht bläset 233

V.

Varenne 38
Veracini 248
Verführen, in musikalischem Verstande 98
Vestris, Mademoiselle 9
Vetter Michel 173 174
Vinci (Leonhard) 102. 103
Vittorio von Spoletto 311
Vogler (Abt) 53. 54. 126 310

Seite 143
taire 186. 291
lumie

W.

23
eiß (Leopold) 95. 96
Bethm 122. 123
Besenck 38. 39
Bich (Peter)

Z.

Zaurer, ein musikalischer, 163. 164
Zip 223. 224

Druck-

Druckfehler.

Seite 79 in der ersten Reihe der Xten Anekdote, nach den Worten auf der Violine, setze man hinzu aus der Schule des Herrn Piedro Locatelli.

Seite 153 in der fünften Reihe der Vten Anekdote, nach den Worten unterschieden waren, lese man der Clavierist, anstatt ein Clavierist.

Seite 236 in der 7ten Reihe, lese man *plus ténebreux*, anstatt *plus de ténébres.*

Die andern nicht bemerkten Druckfehler wird der geneigte Leser selber verbessern.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN